د. عبدالله محمد الغذامي

# الصوت القديم الجديد

## دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث

الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٨٧

دراسات
أدبية

# الصوت القديم الجديد

دراسات في الجذور العربية
لموسيقى الشعر الحديث

الاخراج الفنى : عفاف توفيق

# مقدمة

منذ أن قرأت أطروحة صامويل موريه ، عن الشعر العربي الحديث والتي حصل فيها على الدكتوراه من جامعة لندن ثم طبعها في ليدن بهولندا عام ١٩٧٦ ، وأنا في هاجس من أمري وعلمي ، وذلك لما أوحشني فيه من رده لكل فنيات الشعر الحديث عندنا الى تأثر غربي مباشر ، به حاكى شعراء العرب أقطاب شعراء الغرب وبالأخص ت · اس · اليوت ·.

ولما كنت أعلم يقينا أن الشعر هو حالة تمثل لغوي راقية ، وانه تجسد فني لأبلغ مستويات الابداع اللغوي قولا وادراكا ، وبالتالي فهو حساسية انفعالية عالية ، يمارسها الانسان بعد بلوغه مستواهـا الذي يتآلف فيه الوجدان الشخصي للفرد ، مع الوجدان الجمعي للغة ، مما هو تلاحم حضاري بين الواقع ويمثله الفرد ، وبين الأمة ويمثلهـا الموروث اللغوي ، وبذلك تتمازج درجات الابداع بين ما هو فردي وخاص وما هو جمعي وموروث · ومن هنا فان القصيدة هي خلاصة هذا التوحد الالهامي الذي به يتحقق ( انبثاق اليوم من الأمس ) كما يقول رولان بارت · وهذا مبحث أفضت في الحديث عنه بكتابي ( الخطيئة والتفكير ، من البنيوية الى التشريحية ) ولن أطيل فيه هنا ولكنني أعقد الصلة بينه وبين فكرة ( التجربة الشعرية ) الحديثة التي زعم موريه أنها قلدت الشعراء الغربيين في فنياتها · وهذا زعم لا يمكننا القبول به اذا ما تنبهنا الى حقيقة العلاقة اللغوية داخل النص الأدبي ، وهي علاقة تتجذر في صلب الموروث اللغوي

الذى ينتمى له النص بحيث لا يمكن لنص أدبى ان يفرض انحرافا أجنبيا على سياقه اللغوى ، الا ان كان هذا الانحراف مقابلا بامكانية فنية مخبوءة فى لغته لم تستشعر من قبل ، وجاء الابداع الجديد لسبرها وفتح طاقاتها التى كانت كامنة حتى تمكن المبدع من كشفها · وعندئذ لايكون الانحراف أجنبيا ولا طارئا ، وانما هو ( امكانية ) مخبوءة تسنى كشفها والانطلاق منها . وهذه الفعالية لا تكون تقليدا لشاعر أجنبى ، وانما هى ابداع فنى داخل طاقات الموروث التى تسمح بذلك · وليست اللغة الا كالجسد الحى نرفض كل جسم غريب عنها ولا تقبل به ، وما النص الا تولد عضوى تام لهذه اللغة التى تحتويه فى علاقة جدلية أزلية ، فهو يصنعها كما أنها تصنعه ، بناء على ثنائية ( اللغة / الخطاب ) كما أتى بها دى سوسير ( الخطيئة والتفكير ص ٣٠ ) ·

وهذه حجة منطقية يمدنا بها علم الالسنية الحديث وقد نميل الى الركون اليها كدليل ينفى عن شعرائنا تهمة التقليد للغرب ، ولكننا لا نجد حجة واحدة بكافية لدحض هذا الزعم ، حتى وان كانت أذواق العرب تؤكد مصداقية هذه الحجة لأن انتشار الشعر الحديث بيننا وتذوقنا له وتفاعلنا مع تجاربه الناجحة منذ الأربعينات الميلادية ، دلالة على أن التجربة عربية صافية الجذور لأن ذوقنا الفنى قبلها وتفاعل معها · وليس كالذوق الأدبى المدرب حكم على صدق التجربة ونجاحها ، ولعل هذه حجة ثانية تسند حجتنا الأولى ·

***

ان حقيقة العلاقة بين اللغة كموروث حضارى والنص الأدبى كتمثل لهذا الموروث ، لهى من القوة والوضوح بما هو كاف للتأكيد على أن التجربة الشعربية الحديثة تستند على فنيات شاعرية عربية ، لأن مجرد قبول النص الأدبى الفصيح لهذه الفنيات دلالة على أنها جماليات نصوصية مخبوءة داخل لغة هذا النص · وعدم استخدامها من قبل يعود الى أسرار ابداعية لم تتفتق للشعراء السالفين بينما تفتقت لهم أسرار ابداعية أخرى استثمروها وأفادوا منها حتى انهكوها ، ولم تعد صالحة لنا كابداع جديد ، وذلك مثل الفنيات البلاغية المتنوعة التى تفتقت لشعراء العصر العباسى منذ مسلم بن الوليد وبشار وأبى نواس وأبى تمام · ويأتى شاعر اليوم ليغوص فى لغة الضاد فيجد فيها كنوزا أخر ، فيكشفها ويقدمها لنا فى نصه الجديد · وتقبلنا لهذه التجربة هو استجابة ذاتية لما هو مخزون فى وجداننا لهذا الامكانيات المخبوءة فى اللا وعى الجمعى

لنا • وكنا نتحرك بها حتى اذا ما وجدناها فى نص من النصوص طربنا وانتشينا بها •

ولكننى — مع ايمانى كله — لم أكتف بما هو قناعه ثقافية لدى ، وانما ذهبت الى التراث اقرأ فيه وأبحث عن معالم هذه الفنيات فى موروثنا الأدبى حتى وجدت فيه ما هو سند تاريخى يدعم حججى السابقة •

وجدت أشعارا ذات أوزان متنوعة كقصيدة عبيد بن الأبرص ، ووجدت أشعارا ذات أوزان غير أوزان الخليل بن أحمد ، كما وجدت قصائد هى أشبه بالشعر الحر منها بالشعر العمودى ، مثلما وجدت قصائد منثورة • وهذه كلها فى العصر الجاهلى أى فى عصر من عصور الاستشهاد عند اللغويين • وهذا هو مبحث الفصل الثانى •

كما اننى جمعت أشعارا تنوع فيها الروى واختلف ، بل جاء بعضها مرسل الروى • ومنه أشعار جاهلية واسلامية مبكرة — أى فى عصور الاحتجاج • وهذا هو موضوع الفصل الثالث •

ولقد بدأت الكتاب بفصل عن الشعر الحر بما أنه أبرز أنواع الشعر الحديث • فيه فرقت بين المصطلحات المختلفة للشعر المعاصر ، مع تتبع تاريخى لظهور قصائد الشعر الحر منذ عام ١٩٢٠ م ثم أخذت فى مناقشة آراء نازك الملائكة فى الشعر الحر من حيث ان كتابها ( قضايا الشعر المعاصر ) ومواقف النقاد منه كان بمثابة البيان النقدى لهذه الحركة المعاصرة • وهذا هو موضوع الفصل الأول •

ثم ختمت الكتاب بفصل عن آراء محمد حسن عواد العروضية • ولقد نال العواد اهتمامى هنا لكونه رائدا فى شعره وفى فكره على مستوى الأدب فى المملكة العربية السعودية ومن هنا فان اجتهاداته العروضية فى كتابه (( الطريق الى موسيقى الشعر الخارجية )) ذات قيمة فنية من حيث صلتها بتجربته الشعرية ( المتحررة ) كما أنها ذات قيمة تاريخية لتبنيها حركات التحرر الشعرى المعاصر مما جعلها اسهاما أدبيا من شاعر سعودى فى حركة الشعر العربى الحديث وجعل لها مكانا فى هذا الكتاب •

وأخيرا هذا كتابى أسعى فيه الى كشف العلاقة الفنية بين اليوم والامس بين قصيدة الشعر الحديث والمعلقة الجاهلية بأدلة تاريخية نصوصية نقيم العلاقة العضوية الأكيدة داخل اللغة العربية بل كل أنماط الكتابة الابداعية فيها •

والله من وراء القصد ••••

**عبد الله محمد الغذامى**

جــــدة

١٤٠٦ هـ — ١٩٨٦ م

## الفصل الأول

# الشعر الحر والموقف النقدى
## حول آراء نازك الملائكة

لقد مر الشعر العربى منذ عرفناه الى اليوم بأطوار متعددة من حيث البناء العروضى فى القصيدة لابد من تحديدها ليتحدد المصطلح ويتضح المقصود ، وهى كالتالى :

### ١ ـ الأرجوزة :

وهو طور يرى كثير من الباحثين أن العرب الأوائل وصلوا اليه بعد أن تجاوزوا مرحلة اللغة اليومية العادية الى الجمل المسجوعة التى تعتمد القافية ولكنها غير موزونة ، وارتقى السجع الى بحر الرجز المتألف من تكرار سببين ووتد ليسهل على السمع ويبلغ أثره فى النفس (١) ٠

### ٢ ـ القصيدة العمودية :

وهى القصيدة المعتمدة على وحدة الوزن والروى والتى عليها جاء معظم الشعر العربى (٢) ٠

### ٣ ـ الموشحة :

وفيها يتنوع الروى ويختلف عدد التفعيلات فى أبيات الموشحة بطريقة محكمة وبقواعد مقررة (٣) ٠

## ٤ ــ الشعر المرسل :

وهو أول محاولة تجديدية حديثة فى الشعر العربى كان من روادها الزهاوى وعبد الرحمن شكرى وأبو شادى وكان العقاد من أنصارها • والشاعر هنا يلتزم بالوزن العروضى الموحد ــ غالبا ــ فى القصيدة الا أنه يتحرر من الروى الواحد فى الأبيات •

**كما فى هذه الأبيات للزهاوى (٤) :**

لموت الفتى خير له من معيشة
يكون بها عبأ ثقيلا على الناس
وأنكد من قد صاحب الناس عالم
يرى جاهلا فى العز وهو حقير
يعيش نعيم البال عشر من الورى
وتسعة أعشار الورى بؤسا
أما فى بنى الأرض العريضة مصلح
يخفف ويلات الحياة قليلا
اذا مارجال الشرق لم ينهضوا معا
فأضيع شىء فى الرجال حقوقها
اذا ناب أوطاننا نشأت بأرضها
خراب ولم تحزن فأنت جماد

ولقد انتهت المحاولات فى الشعر المرسل بأن أهمل رواده فكرة الروى المرسل وأخذوا بفكرة القوافى المزدوجة والمتقابلة مع المحافظة على البحر وهذا هو آخر ماتوصل اليه الزهاوى والعقاد (٥) •

وللموشحة والشعر المرسل أثر بالغ على شعراء المهجر وشعراء المدرسة الرومانتيكية في التفنن في تنويع الروى في القصيدة ، وفي كتابة القصائد على مقاطع مزدوجة ورباعية وخماسية ، أفاضت على القصيدة العربية جمالا وأتاحت للشعراء مجالا للابداع ، ونوعت في ايقاع القصيدة لتتواءم مع أحاسيس الشاعر وعواطفه ·

**٥ ـ الشعر الحر :**

وهو شعر يعتمد على التفعيلة (الخليلية) كأساس عروضي للقصيدة ، ويتحرر من البيت العمودي ذي التفعيلات المحددة، مثلما يتحرر من الروى الثابت · وهذا مصطلح شاع استعماله على أيدي الشعراء العراقيين مثل نازك الملائكة والسياب ومن حذا حذوهم . ولم يكن هؤلاء الشعراء أول من استخدم هذا المصطلح فقد أطلق في العراق نفسها سنة ١٩٢١ على قصيدة نشرت في احدى الصحف العراقية (٦) · كما ورد استخدامه أيضا عند جماعة أبوللو وعند أبي شادي بالذات بين عامي ١٩٢٧ ـ ١٩٢٩ وذلك في مقدمة لقصيدته (الفنان) المنشورة في ديوانه الشفق الباكي (٧) ·

ومصطلح الشعر الحر هذا لم يلاق قبولا مطلقا من كل الشعراء والدارسين فقد تنوعت المحاولات في اضفاء مصطلح آخر على هذا الفن الشعري منذ عهد مبكر · فلقد نشر المازني قصيدة من هذا النمط الشعري في سنة ١٩٢٣ في العراق وأسماها (الشعر الطلق) (٨) ·

ومنذ صدور كتاب نازك الملائكة (قضايا الشعر المعاصر) والمصطلح موضوع نقاش واسع عند النقاد · فتناوله الدكتور محمد النويهي بالنقاش واصفا تسميته بالشعر الحر بأنها

تسمية جد رديئة (٩) ، لأنها ــ على حد قوله ــ توهم أن هذا الشعر يتحرر اطلاقا من الوزن • ولكن قوله هذا فيه اجحاف في حق المصطلح ــ أى مصطلح ــ اذ أنه ما من مصطلح قط يؤخذ على ظاهر معناه اللغوى ولنأخذ مصطلح (الصلاة) مثلا • فالكلمة تعنى الدعاء باللغة العربية ولكن الاسلام أعطاها معنى آخر عرفه الناس وتعارفوا عليه • وكذلك كلمة (شيعة) وكلمة (سنة) ، فالشيعة لغة أتباع المرء ومريديه والسنة الطريقة ولكن الكلمتين آخذتا معنى آخر له بعد دينى وعقائدى • وكذا الحال مع أى مصطلح فى أى فن من الفنون، واذن فلنا الحق فى أن نضفى على قولنا (الشعر الحر) المعنى الذى يتفق مع مرادنا منه ، وليس علينا أن نحصر أنفسنا بحدود مدلولات ألفاظه اللغوية ومهما اقترح الدكتور النويهى من مصطلحات بديلة لهذا المصطلح فسيظل المفهوم اللغوى لمصطلحه شيئا آخر غير مايريده هو وسيظل التعريف ضروريا لفهم مراده ، ويظل التعارف عليه بعد ذلك أمرا أساسيا لبقائه •

ويورد الدكتور النويهى سببا آخر لرفضه هذه التسمية وهو اعتقاده أنها وضعت ترجمة للتعبير الانجليزى Free vesse أو الفرنسى vezs libze وهما يعنيان الشعر المنثور الذى يتخلص تخلصا تاما من أى نمط ايقاعى مطرد - وهو وان كان على حق فى ظنه هذا الا أننا لا يمكن أن ننكر على أنفسنا حقنا فى أن نوجد المصطلح الذى نريد أو أن نستعيره من حضارة أخرى فنضفى عليه المعنى الذى يتفق مع مرادنا منه ، فاختلاف المصطلحات والتعبيرات فى اللغات المختلفة وارد وقائم ،

ويتمنى الدكتور النويهى أن يطلق مصطلح ( الشعر المرسل ) على هذا الفن الشعرى لأنه يرتبط بالوزن المطرد

من ناحية ، ولا يتقيد بعدد محدد من التفاعيل من ناحية أخرى . لكن هذه التسمية قد تم اطلاقها على الشعر الذى لايتقيد بالقافية ، ترجمة للاصطلاح الانجليزى (Blankverse) فيكون من الخلط الضار أن نطلقها على شعر الشكل الجديد أيضا (١٠) . وينهى نقاشه لهذا الموضوع بأن يقترح تسمية هذا الفن الشعرى باسم ( الشعر المنطلق ) ويردف قوله هذا بتعريف لهذه التسمية هو عين التعريف المقدم هنا . وكأنى بالدكتور النويهى قد نظر فى اقتراحه هذا وفيما سبقه من قول الى ما ذكره على أحمد باكثير من قبل فى مقدمته لمسرحية شكسبير ( روميو وجوليت ) حيث وصف تجربته الشعرية فى هذه الترجمة بأنها ( مزيج من النظم المرسل المنطلق والنظم الحر ) (١١) . واننا لنحلل أن الدكتور النويهى على أى حال قد رد على نفسه فى هذه النقطة بما سبقها من قول حج به نفسه عندما اعترض على رغبته فى اطلاق مسمى الشعر المرسل على هذا الفن الشعرى فذكر أن مصطلح الشعر المرسل قد أطلق على فن شعرى آخر فيكون من الخلط الضار أن نطلقها على الشعر الجديد . وهذه هى حجتنا نحن أيضا . فان مصطلح الشعر الحر ـ وهو أشهر كثيرا وأقرب الى نفوس القراء من مصطلح الشعر المرسل الذى لايعرفه سوى المختصين بالأدب الحديث ـ لابد أن نقله من معنى تعارف عليه أكثر الدارسين للشعر وغالبية قراء الشعر واتفق عليه أكثر الرواد الذين تمرسوا فى عملية التجديد الى معنى آخر هو الشعر المنثور سيكون من الخلط الضار أيضا .

وغير محاولة النويهى تأتى محاولة عز الدين الأمين فى اطلاق اسم (شعر التفعيلة) (١٢) على هذا النوع من الشعر الا أنه لايقدم لفكرته هذه مناقشة متكاملة توضح موقفه غير

أنه يبدو من حديثه أنه يرى أن مصطلح الشعر الحر يعنى الشعر المنثور (١٣) · ويكاد مصطلح (شعر التفعيلة) أن يكون أقرب المحاولات الى حقيقة الشعر الحر اذا نحن أخذنا فقط بالجانب العروضى لهذه الحركة لولا أن تغيير المصطلح فيه مافى تغيير اسم الانسان من عنت واختلاط ·

ويعترض غالى شكرى على أسماء الشعر الجديد أو الحر أو المنطلق رادا بذلك ـ فيما يبدو ـ على النويهى ونازك الملائكة قائلا ان التعميم الذى تتضمنه هذه الألفاظ هو الذى يجردها من عنصر المطابقة على واقع الحال (١٤) · وهو يرى أن تسمى بحركة الشعر الحديث بدلا من أى من تلك المصطلحات · وهذا وهم منه كبير فحركة الشعر الحديث قد تأتى عنوانا لأطروحة كبيرة شاملة عن الشعر العربى الحديث ولكنها لايمكن أن تكون مصطلحا لأى فن من فنون الشعر الموجودة فى عصرنا ، وهى تعميم واسع لايقترب أبدا الى خصوصية أى من المصطلحات التى اعترض عليها هو لما فيها من التعميم ـ كما ذكرت ·

ثم ماذا يقصد هو بهذا المصطلح · انه يقدم فى كتابه تفسيرا لمعنى الحداثة وتمييزا لها عن المعاصرة ولكنه لايعطى تعريفا لمصطلحه ليكون قارئو كتابه على بينة من الأمر · الا أنه من قراءة كتابه كافة يظهر أنه لايفرق بين أى من الفنون الشعرية الحديثة المرسل منها والحر والمنثور حتى قصيدة النثر يلغى اسمها ويسميها (التجاوز والتخطى) (١٥) ويعتبر الشعر المكتوب باللغة العامية شعرا حديثا رائدا ، ويربط مستقبل الشعر العربى بحركة الشعر الحديث وبشعراء العامية فى مصر ولبنان (١٦) · فهو يلغى المصطلحات ويلغى الفروق بين الفنون المختلفة وبين اللغة فصحى وعامية · وليس فى

وسع أحد أن يأخذ بمراد شكرى فى ذلك ، ولو تم له ماأراد لم نجد أحدا من الناس يفهم مايريد الآخرون فى مقولاتهم ·

وتستخدم خالدة سعيد تعبير حركة الشعر الحديث أيضا فى كتابها (البحث عن الجذور) الا أنها لاتجعل منه مصطلحا لأى نمط شعرى · وهى لاتلتزم بمصطلحات آدبية محددة توضح مرادها عندما تخصص حديثها عن تجربة معينة · وان كانت تطلق مسمى (الشعر الحر) على الشعر المنثور (١٧) ، كما يفعل كثير من شعراء مجلة (شعر) اللبنانية ·

## ٦ ـ الشعر المنثور وقصيدة النثر :

منذ مطلع القرن العشرين أخذ أمين الريحانى وجبران خليل جبران يكتبان فنا أدبيا جديدا جعلا النثر الفنى له أسلوبا الا أنه يتميز بعاطفة شعرية وخيال مجنح يرتكز على التشبيهات والرموز والصور كما فى كتاب (الريحانيات) للريحانى وكتاب (دمعة وابتسامة) لجبران · وهو بذلك يتأثر خطى الشاعر الأمريكى وايت مان وفنه الشعرى Free verse وتمخض عن هذه الكتابات فن الشعر المنثور الذى ساعد على انتشاره وجود الترجمات النثرية العربية للشعر الغربى ولعل رواده ـ وهم مسيحيون ـ قد تأثروا أيضا بالترجمات العربية للانجيل وبالترانيم الكنسية المسيحية (١٨) · وهو مصطلح منقول عن المصطلح الانجليزى Free verse والفرنسى vers libre وهو عين الطريقة وذاتها وتكتب القصيدة فيه على هيئة الشعر وعادة ماتكون أسطرها قصيرة وتحتفظ بايقاع منتظم الا أنه ليس بايقاع نمطى مطرد كذلك الايقاع المعتمد على التفعيلة فى الشعر المنظوم ، ويخلو الشعر المنثور من القافية وكاتبه يتخلى عن سلطان الايقاع المنظوم وغنائية النظم ليستكشف مؤثرات

آخر (١٩) ٠ ومن رواده أدونيس (على أحمد سعيد)وأنسى الحاج ومحمد الماغوط ، وفؤاد رفقه والشاعرة اللبنانية انصاف الأعور معضاد وغيرهم كثير فى مرحلتنا هذه ٠ وهم يعتمدون الموسقى الداخلية المنبعثة من الصور والأخلية وما تحدثة هذه من أيقاع خاص فى تلاحمها مع الكلمات ، وفى نمو القصيدة نموا عضويا متناسقا ٠ وهم يميلون الى الغموض ، ويستخدمون لغة ذات جمل مبتكرة تجنح الى الغرابة أحيانا ٠

ومن هذه الحركة جاءت قصيدة النثر وهى مجاراة مباشرة لقصيدة النثر الأنجليزية والفرنسية وهى تأخذ بكل صفات القصيدة الغنائية الا أنها تكتب على الورق كما يكتب النثر ٠ وتختلف عن النثر الشعرى فى أنها قصيرة ومحكمة البناء ٠ وعن الشعر المنثور فى عدم وجود وقفة فى آخر السطر فيها ٠ وتختلف عن أى قطعة نثرية قصيرة فى أمور منها : أن فى قصيدة النثر عادة ايقاعا خارجيا ظاهرا ، وأصداء بارزة وكثافة فى التعبيرات والخيال ٠ وقد يحدث أن يظهر فيها نوع من التقفية الداخلية وبعض المقاطع الموزونة (٢٠) ٠ وممن كتب فيها أدونيس وأنسى الحاج (٢١) ٠

ولقد احتد النقاش بين الأدباء والنقاد حول وصف هذا الفن بالشعر أو النثر وغالى بعضهم كثيرا فكان أن وصف أصحاب هذا الفن بالضعف والعجز عن كتابة الشعر العربى واتهمهم بالجهل ، وقابله أنصار هذا الفن قائلين بأن هذا هو مستقبل الشعر العربى وأن شعراء هذه الحركة قد جاءوا لينقذوا الشعر العربى من هاوية كان سيقدم عليها لو استمرت مسيرته كما كانت من قبل مجيئهم ٠ ولكن المتتبع لهذه الحركة يدرك أن كلا الطرفين قد جانب الحق فى

مقولته ، اذ أنه ليس حقا وصف أصحاب هذه الحركة بالجهل أو العجز عن كتابة الشعر موزونا على طريقة العـرب لأن مايكتبه هؤلاء المجددون من أشعار يدل على ملكية شعرية ولغوية مدعومة بثقافة عربية وأجنبية كان لها أثر طيب على أدبنا الحديث وبعض منهم قد جمع بين طريقة الشعر الحر المعتمد على وحدة التفعيلة وبين الشعر المنثور مثل الشاعر ادونيس مما ينفى عنه تهمة الجهل بأوزان الشعر وقواعدها. كما أن القول فى أن أصحـاب الفن هم الفتح الجديد الذى أخذ بيد الشعر العربى وأنقذه من نهاية مزعومة قول لايمكن قبوله ، اذ أن الشـعر العربى ما زال كالتربة الخصبة كلما طرحت فيها بذور صالحة واسقيت بالماء العذب كلما اينعت وأنبتت من كل زوج بهيج . وما الشعر العربى الحديث بكل مدارسه واتجاهاته منذ مطلع القرن العشرين الا شاهد حى على ذلك .

أما فيما يتعلق بالمصطلح فانه ليس أصدق ولا أدق فى الوصف من مصطلح الشعر المنثور ومصطلح قصيدة النثر اذ ان هذا الفن شعر ، فيه ما فى الشعر من عاطفة وخيال ولغة شاعرة ونغمة متميزة الا أنه شعر لا ككل الشعر فهو لا يلتزم ما يلتزمه الشعر من وزن عروضى محدد فهو اذن مطلق من هذا الحد فيكون كالنثر فى هذه الحـرية الذاتية فيكون لذلك شعرا منثورا . وكذلك الحال فى قصيدة النثر

ولقد دأب أنصـار الشعر المنثور على اطلاق مصطلح ( الشعر الحر ) عليه كمـا فعلت خـالدة سـعيد فى كتابها ( البحث عن الجذور ) وكمـا فعل شـعراء مجلة ( شـعر ) اللبنانية وكتابهـا . وفى ذلـك خلط واربـاك للدارس والقـارىء يحسن تجنبه كما أوضحنـا آنفا ، وعليه فاننا

نفضل الابقاء على مصطلحي الشعر الحر والشعر المنثور بحدودهما الموضحة هنا ٠

ولميخائيل نعيمة محاولة في تسمية الشعر المنثور ـ كما هو عند وايتمان ـ بالشعر المنسرح وليس يقصد بذلك البحر المعروف بهذا الاسم ولكنه يختار هذا التعبير لما فيه من معنى الانطلاق والحركة التي تجرى الى هدفها بسهولة وبغير قيد ٠ وتلك هي أبرز صفات هذا النوع من الشعر (٢٢)

وما الشعر المنثور الا ما عناه الفارابي بقوله (القول الشعرى) حيث حدد ذلك قائلا (والقول اذا كان مؤلفا مما يحاكى الشيء ولم يكن موزونا بايقاع فليس يعد شعرا ولكن يقال هو قول شعرى) (٢٣) ٠

ولقد ظلت أطوار الشعر العربي الستة متداخلة متواصلة لم يقم وجود أى منها على الغاء سابقه ٠

## الأولية في كتابة الشعر الحر

تؤكد نازك الملائكة في كتابها (قضايا الشعر المعاصر) وفي جميع كتاباتها الأخرى بأنها هي ـ لا سواها ـ أول من بدأ كتابة الشعر الحر ، وأن البداية كانت قصيدتها (الكوليرا) المكتوبة والمنشورة في سنة ١٩٤٧ م (٢٤) ٠ ويؤيد ذلك زوجها الدكتور عبد الهادى محبوبة فيقدم لنا برهانه على ذلك بأن يقتطف مشهدا من محاورة عائلية لأسرة الملائكة حول القصيدة وذلك من دفتر للذكريات مخطوط خاص بنازك نفسها (٢٥) ، قاصدا من ذلك تأكيد الأولية لنازك ٠

وتتعمد نازك الملائكة حصر قضية الأولية بينها وبين السياب في قصيدته (هل كان حبا) متجاهلة كل ماسبقهما من محاولات وتجارب • وتثبت في كتابها آنها قد سبقت السياب بمدة لاتزيد عن نصف شهر • فهي قد نشرت قصيدتها في مجلة (العروبة) بلبنان ووصلت المجلة بغداد في أول كانون الأول ١٩٤٧ وفي النصف الثاني من الشهر نفسه صدر في بغداد ديوان (أزهار ذابلة) للسياب وفيه كانت قصيدته (الحرة) (٢٦) • وبعد ذلك وعلى أثر صدور ديوانها (شظايا ورماد) في عام ١٩٤٩ ضاما بين دفتيه قصائد حرة أخرى أخذت الحركة الجديدة تعطي ثمارها بصدور دواوين لشعراء شباب من العراق كعبد الوهاب البياتي وشاذل طاقة وذلك سنة ١٩٥٠ •

وتلجأ نازك الملائكة الى وسيلة آخرى لاثبات أوليتها المطلقة في كتابة الشعر الحر فتنفي تأثرها بأى نمط شعرى سابق لها بأن تزعم عدم معرفتها بتلك الأنماط الشعرية ، فلا أثر للموشحات عليها ( لأن المشهور المحفوظ منها يقوم على أساس المقطوعة ، ويحافظ على طول ثابت للأشطر) (٢٧) • أما البند (٢٨) فلم تعلم به نازك الا سنة ١٩٥٣ — على زعمها — وتعطي نفسها أعذارا تبرر بها جهلها لهذا الفن الشعرى السائد في بلدها (٢٩) الا آنها تبخل بأعذارها هذه على شاعر عراقي آخر هو الرصافي فهي حينما تحدثت عن عدم ذكر العروضيين العرب للبند في كتبهم أوجدت لهم عذرا بأنهم لم يعرفوا البند اذ أنه فن شعرى اقتصر عليه شعراء العراق واستثنت من ذلك الرصافي (٣٠) لأنه عراقي فلا يشمله العذر • وكأنها بذلك تحاج نفسها ، فلئن قبلنا بحجتها على الرصافي لأنه عراقي يجب عليه معرفة البند لأن البند عراقي أيضا فانه أولى بنا آن نرد الحجة على صاحبتها

فنوجب عليهـا ما أوجبت هي عـلى ابن بلدها . فنـازك والرصافي والبند عراقيون والحجة حجتها .

وتنكر نازك الملائكة أيضا معرفتها بتجارب أحمد زكى أبو شادى في الشعر الحر وتحدد مرة أخرى زمن اطلاعها على دعوة أبى شادى وتقول ان ذلك كان فى سنة ١٩٦٣ (٣١)

وكأننا بنازك تصف نفسها بالجهل لتدعى العبقرية . والا ماذا كان يضيرها لو أعطت الموشحات حقها فى التأثير في نفوس شعراء العربية ، وانه لأمر حتمي أن يكون للموشح أثر بالغ على حركات التجديد فى الشعر . والموشح أبرزها وأكثرها عراقة في التراث العربى وفى الذهن العربى وسواء أنكرت نازك أو اعترفت فأثر الموشحات حقيقة أدبية ونفسية لايمكن انكارها (٣٢) . أما انكارها العلم بالبند فأمر نعجب له ولا نكاد نصدقه ليس استنادا الى حجتها على الرصافى فقط ولكن تصديقا لما تكرره هى عن نفسها من أنها قوية الاهتمام بالشعر العربى وأنهـا كثيرة القـراءة (٣٣) . أما ادعـاء الأسبقية بانكارها المعرفة بتجارب أبى شادى فى الشعر الحر فهذا أمر نناقشه من وجهتين احـداهما تاريخية والأخـرى فنية .

فأما من الناحية التاريخية فقد أثبت الباحثون وجود محاولات عديدة فى الشعر الحر منذ مطلع القرن العشرين ولنبدأ بتلك المحاولات التى كانت فى العراق بلد الشاعرة . حيث كتب الدكتور يوسف عز الدين عن نشأة الشعر الحر فى العراق متتبعا ماكان قد نشر منه فى الصحف العراقية للفترة مابين ١٩١١ ــ ١٩٤٥ وذاكرا بعض المقطوعات الشـعرية الحرة ومنوها ببعض المناقشات حولها :

**ومن الأمثلة على ذلك مانشر فى ملحق جريدة (العراق) سنة ١٩٢١ (٣٤) :**

اتركوا نعشى ملاك البحر يحملنى الى
حفـــرتى
هو يحملنى اليهـــا
ويوارينى فيهـــا
انـــه
حمل الهم الى
طـــول عمـــرى
سيسقينى المنيـــة
أنا أدرى
فاتركوه ، ليتمم فعله نحوى ولا
تزجروه
بعد موتى ٠

وهى لشاعر رمز لاسمه ولم يذكره ، وقد اعتمد فيها على تفعيلة بحر الرمل ــ فاعلاتن ــ محررا نفسه من الروى ومن البيت ذى التفعيلات المحددة الا أن الوزن أختل عنده فى البيت الثالث ٠

**وقصيدة أخرى مماثلة لهذه فى الوزن للأستاذ ابراهيم عبد القـــادر المازنى نشرت سنة ١٩٢٣ فى مجلة ( الحرية ) فى العراق ســـماها المازنى ( الشـــعر الطلق ) وعنوانهـــا ( محاورة قصيرة ) ( مع ابن لى بعد وفاة أمه ) (٣٥) :**

لم أكلمه ولكن نظرتى
سألته أين أمك

أين أمك
وهو يهذى لى على عادته
مذ تولت ــ كل يوم
كل يوم
فانثنى يبسط من وجهى الغضون
ولعمرك . كيف ذاك
قلت لما مسكت وجهى يداه
أترى تملك حيلة
أى حيلة
قال ما تعنى بذا يا أبتاه
قلت : لا شيء أردته
ولثمته .

وغير هاتين القصدتين مجموعة من القصائد يوردها الدكتور عز الدين في كتابه لعدد من الشعراء العراقيين منشورة في أعداد مختلفة من الجرائد والمجلات العراقية ، ويظهر مما أورده المؤلف من نماذج أن الشاعر بسيم الذويب كان أكثر الشعراء كتابة للشعر الحر وأغزرهم انتاجا فى تلك الحقبة من تاريخ الأدب الحديث .

ومن الغريب ألا نجد لتجربة المازنى صدى فى كتاباته حتى انه لم يشر اليها فى مناسبة كانت تستدعى استذكار تجربة كهذه وذلك عندما كتب مقدمة مسرحية على أحمد باكثير ( أخناتون ونفرتيتى ) المكتوبة على نمط الشعر الحر ــ كما سنرى لاحقا ــ والتى نوه فيها بنجاح باكثير فى اختياره للوزنوفى تمكنه منه . ألا أننا قد نتلمس السر فى ذلك من نقمة المازنى على ماضيه الشعرى وتنكره له وذلك فى أعقاب الخصومة بينه وبين عبد الرحمن شكرى عندما اتهمه الأخير بسرقة افكار شعره من الشعر الانجليزى .

أما في مصر فان حركة الشعر الحر قد بدأت تشق طريقها سنة ١٩٢٧ أو ١٩٢٩ عندما نشر أحمد زكي أبو شادي ديوانه ( الشفق الباكي ) ٠ وفيه بعض تجارب جديدة في الشعر المرسل والشعر الحر وكانت تجارب جريئة الا أنها غير ناضجة (٣٦) ٠ ومنها قصيدة ( الفنان ) التي كتبها سنة ١٩٢٦ (٣٧) وذكر أنها مزيج من الشعر المرسل المتحرر من القافية ومن الشعر الحر الذي جعله أبو شادي مزيجا من أكثر من بحر ، **ولنأخذ بمثال من تلك القصيدة :**

تفتش في لب الوجود معبرا عن الفكرة العظمى به لألباء (الطويل)

| | |
|---|---|
| تترجم أسمى معاني البقاء | (المتقارب) |
| وتثبت بالفن سر الحياة | (المتقارب) |
| وكل معنى يرف لديك في الفن حي | (المجتث) |
| اذا تأملت شيئا قبست منه الجمال | (المجتث) |
| وصنته كجيس في فنك المتلالي | (المجتث) |
| تبث فينا العبادة | (المجتث) |
| تبث فينا جلالا لا انقضاء له | (البسيط) |
| أنت المعزي لنا في رزء دنيانا | (البسيط) |

وهكذا تمضي القصيدة مراوحا الشاعر أبياتها بين البحور الأربعة الموضحة أعلاه معتمدا فيها على أبيات كاملة التفعيلات كما في البيت الأول على نهج الخليل دون أن يفصل بين شطر وآخر ، وعلى أنصاف أبيات (أشطر) (٣٨) ٠

ولقد جارى أبو شادى فى محاولته هذه بعضا من الشعراء منهم خليل شيبوب والسحرتي وفريد أبو حديد • وقد نشر خليل شيبوب قصيدة حرة بعنوان (الشراع) في مجلة (أبولو) سنة ١٩٣٢ (٣٩) تابع فيها أبا شادى فى مزج البحور غير أنه جعل بعضا من أبياتها على تفعيلة واحدة ، وهذه خطوة لم يسبقه فيها أبو شادى ، فهو بها يدخل الى حقيقة الشعر الحر فيخلص نفسه من الالتزام بنظام البيت الكامل والشطر • وهى قصيدة طويلة بلغت ١٠١ بيتا • مقسمة على ثمانية مقاطع واختلف عدد أبيات كل مقطع من أربعة الى تسعة أبيات • واستعمل فيها الشاعر ثمانية بحور ، وأسماها (الشعر المطلق أو الشعر الحر) وهذه بعض أبيات منها :

| | |
|---|---|
| جلست ذات مساء مرسلا بصرى | (البسيط) |
| الى هذه الآفاق وهى بواسم | (الطويل) |
| وتوقد النار فى عظمى وفى فكرى | (البسيط) |

***

| | |
|---|---|
| هدأ البحر رحيبا يملأ العين جلالا | (الرمل) |
| وصفا الأفق ومالت شمسه ترنو دلالا | (الرمل) |
| وبدا فيه شراع | (الرمل) |
| كخيال من بعيد يتمشى | (الرمل) |
| فى بساط مائج من نسج عشب | (الرمل) |
| أو حمام لم يجد فى الروض عشا | (الرمل) |
| فهو فى خوف ورعب | (الرمل) |
| انه غيمة سرت فى سماء | (الخفيف) |

قد صفت زرقتها (الرمل)
لكنما هذا جناح طائر (البسيط)
مرفرف فى ملعب الضياء (البسيط)
يجر زورقا على الدأماء (البسيط)

***

والشراع الخفيف فى حيرته (الخفيف)
ليس يدرى (الرمل)
أين يسرى (٤٠) (الرمل)

وتشاهد هنا البيتين الأخيرين يقومان على تفعيلة واحدة تميز تجربة شيبوب عن تجربة آبى شادى السابقة .

وكرر شيبوب تجربته هذه بقصيدة أخرى بعنوان (الحديقة الميتة والقصر البالى) نشرها سنة ١٩٤٣ فى مجلة الرسالة (٥٤٥ ص ٩٩٨) وفيها استخدم الشاعر ثلاثة عشر بحرا من بحور الشعر .

ولعل استخدام الشعراء لبحور متعددة فى تجاربهم الشعرية هذه هو السبب فى عدم تقبل جمهور القراء العرب لهذه التجارب المبكرة فى هذا الميدان اذ ان التغيير كان كبيرا ومفاجئا لم تستطع الأذن العربية تقبله فى حينه وهى اذن قد تعودت على موسيقية القصيدة العمودية الثابتة بطولها الزمنى ، والمستمرة فى ايقاعها الى نهاية القصيدة فكان أن فوجئت بقصيدة اختل فيها الوقع الموسيقى بين بيت وآخر ليس فى الطول الزمنى وحسب وانما فى الايقاع أيضا . ولم يشفع انتشار مجلات كأبولو والرسالة لمثل هذه التجارب بالقبول العربى وانما احتاج اعتراف العرب بهذا التغيير زمنا قارب الثلاثين عاما .

ويبرز لنا من بين هؤلاء الرواد رائد فذ مثابر هو على أحمد باكثير الذى قام بترجمة مسرحية روميو وجولييت الى اللغة العربية بأسلوب شعرى وصفه الشاعر فى مقدمته للمسرحية بأنه (مزيج من النظم المرسل المنطلق والنظم الحر فهو مرسل من القافية ، وهو منطلق لانسيابه بين السطور (٤١) وقد كتبها سنة ١٩٣٦ م • الا أنه تأخر فى نشرها وقد ذكر المازنى انه قد اطلع عليها منسوخة وذلك قبل عام ١٩٤٠ (٤٢) وقد استخدم باكثير فى مسرحيته عددا من البحور ، وان كان البحر المسيطر عليها هو المتدارك وقد اعتمد فيها لا على البيت كوحدة (وانما الوحدة ـ فيها ـ هى الجملة التامة المعنى التى تستغرق بيتين أو ثلاثة أو أكثر دون أن يقف القارىء الا عند نهايتها) (٤٣) **وهذا مثال منها على المتدارك (٤٤) :**

آه من قلب أفعى اكتسى وجه زهرة
أو يحجر تنين قط فى مثل هذا الغار البديع
ياللمستبد الجميل وللعفريت بوجه ملك
ولهذا الغراب اللابس ريش الحمام
ولهذا الذئب الضارى الحامل وجه حمل
ولهذا القديس الملعون ، وهذا الوغد المبجل
ياأسوأ مختبر فى أقدس منظر

ومثال على الجملة الشعرية التى تقوم عليها الوحدة فى القصيدة نورد هذه القطعة التى يقوم معناها ووزنها على كونها جملة أو جملا متلاحقة لايقف الوزن فيها ولا المعنى على نهاية البيت وانما ينساب الوزن والمعنى من بيت الى آخر : (الكامل) (٤٥) •

ورمت لسانك في دعائك ان رميو غير مخلوق
لهذا الخزى ، ان الخزى يخزى أن يرى
بجبين رميو ! •
فجبينه عرش جدير أن يتوج فيه
رأس المجد ملكا مفردا فى الكون أجمع •
ويلاه ! أى بهية أنا اذ ألومه •

وبعد ذلك كتب باكثير مسرحيته (اخناتون ونفرتيتى) سنة ١٩٣٨ الا أنه لم ينشرها الا عام ١٩٤٠ (بينما لم ينشر ترجمته لروميو وجولييت الا فى سنة ١٩٤٦ — وقد ذكرنا أن المازنى قد رآها منسوخة قبل صدور مسرحية اخناتون) •

وفى مقدمته لأخناتون يبرز أثر المعاناة والممارسة فتتضح عنده الرؤية وتتكون نظريته العروضية التى صارت أخيرا قاعدة من قواعد الشعر الحر — كما سنرى لاحقا — وهى رأيه فى البحور الصالحة لهذا النمط الشعرى فهو يقول : «وجدت أن البحور التى يمكن استعمالها على هذه الطريقة هى البحور التى تفعيلاتها واحدة مكررة كالكامل والرمل والمتقارب والمتدارك •• الخ • أما البحور التى تختلف تفعيلاتها كالخفيف والطويل •• الخ فغير صالحة لهذه الطريقة» (٤٦) •

ويستمر فى هذه المسرحية أيضا على مبدأ الجملة الشعرية التامة المعنى كما فعل فى (روميو وجولييت) • ويؤكد فى مقدمته هذه على الاختلاف بين تجربته وبين تجربة الزهاوى وأبى حديد فى الشعر المرسل اذ لايختلف نظمهم عن النظم العربى القديم الا فى ارساله من القافية • بينما نظمه من نوع النظم المرسل المنطلق — كما هو موضح أعلاه •

ووجود هـذا الاختلاف أغـرى باكثير بأن يدعى السـبق والابتكار اذ يقول «وفى نظرى أن هـذه الطريقة الجديدة التى لم أعلم أحدا سبقنى اليها هى أصلح طـريقة للشـعر التمثيلى» (٤٧) • وهذا ادعاء ليس بوسع أحد تصديقه فقد شاهدنا آنفا محاولات أحمد زكى أبو شادى المنشورة سنة ١٩٢٧ وخليل شيبوب الذى نشر قصيدته سنة ١٩٣٢ أى قبل محاولة باكثير التى أرخها هو سنة ١٩٣٦ بالنسبة لمسرحية (روميو وجولييت) وسنة ١٩٣٨ بالنسبة لمسرحية (أخناتون) ولن يكون فى وسع باكثير أن يجهل ماسبقه من محاولات وهى على مسمع منه ومرأى وكانت مثار جدال ونقاش فى مجلات القاهرة وهو عائش فيها •

وان كان أبو شادى رائد المحاولة فى مصر فى قصيدته (الفنان) قد انطلق من مزج البحور ومراوحة الأبيـات بين بيت كامل وشطر فان شيبوب خطى بعده خطوة واحدة كانت فى الأخذ بالتفعيلة الواحدة فى بعض الأبيات فى قصيدته (الشراع) • وتأتى الخطوة الثالثة من باكثير فى الالتزام ببحر واحد فى القصيدة كما فعل فى مسرحية (أخناتون) وكمـا فعل فى قصيدة نشرها فى الرسـالة سنة ١٩٤٥ بعنـوان (نموذج من الشعر المرسل الحر) (٤٨) على بحر المتدارك •

ويؤصل تجربته هذه بفكرته حول البحور الصافية وبهذا تصل قصيدة الشعر الحر فى مصر الى شكلها العروضى الذى هو الشكل السائد اليوم •

أما فى لبنان فان الدكتـورة سلمى الخضراء الجيـوسى تذكر أن أنجح محاولة حديثة لكتابة الشعر الحر كانت قد نشرت فى مجلة الأديب اللبنانية فى شهر أكتوبر سنة ١٩٤٦ وكانت على بحر الرمل وقد راوح الشاعر فى عدد التفعيلات

من واحدة الى خمس فى البيت ، واختلف تنسيق الأبيات بين مقطع وآخر وكانت بعنوان «أنا لولاك» **ومنها قوله (٤٩) :**

أنا لولاك لما كنت ولا كان غنائى
يرقص الكون على لحن السناء
أنا لولاك لما كنت على الأرض سوى ظل فناء
يتمطى تحت قبلات ذكاء
فاذا جاء المساء
يتوارى ويذاب
باضطراب
خفقه خفق السراب
يتلاشى فوق سمراء الرمال
انت حولت غنائى أزلا
وسكبت فوق يأسى أملا
أنت فتحت عيونى فرأيت
واهتديت ٠

وبهذا نرى المحاولات الشعرية تحيط بنازك الملائكة من كل الجهات ٠ فى العراق منذ عام ١٩٢١ ، فى الصحف والمجلات العراقية الى عام ١٩٤٥ م وفى مصر منذ عام ١٩٢٦ فى أشهر المجلات الادبية على مستوى العالم العربى وليس كشهرة الرسالة وأبوللو شهرة ولا كانتشارهما انتشارا ، ويؤكد ذلك ارتباط اسماء مشاهير شعراء العرب بهما كعلى محمود طه والشابى والتيجانى والعواد والزهاوى ٠ وفى لبنان حيث تنشر مجلة الاديب التى لا تنقصها الشهرة ولا الشيوع ــ قصائد حرة ، كما رأينا

فهل لنازك أن تأتى بعد ذلك وتنكر أن تكون قد رآت شيئا أو سمعت بشيء من هذه المحاولات ...؟ وهى شابة جامعية فى كلية من أوائل الكليات فى العالم العربى يندر أن تجد طالبا من طلابها مغمض العينين محجوب الفكر عن مجلات بلده ووطنه العربى فلا يطالعها ويتابع ماينشر فيها ، وقد ملئت هذه المجلات بالقصائد الجديدة والمناقشات حولها كما هى الحال فى مجلة الرسالة فى كتابات دريني خشبة (٥٠) وفى مجلة أبولو وكتابات أبى شادى .

ولقد ذكرت سلمى الخضراء الجيوسى أن نازك قد بدأت تنشر فى مجلة الأديب فى وقت مقارب للوقت الذى نشرت فيه قصيدة فؤاد الخشن (٥١) . ولئن فات نازك الاطلاع على مجلات العراق والبلاد العربية ــ وهى استحالة ــ فهل فاتها الاطلاع على الكتب المنشورة كديوان أبى شادى . ومسرحيات باكثير ..؟. هذه فروض ليس فى وسعنا الأخذ بها والا لأصبحت نازك رائدة جاهلة لا تعلم بما يدور حولها من قضايا أدبية خطيرة وهامة لها مساس مباشر بالشعر العربى وبمستقبله .. وكيف بها اذن ترود مستقبلا وهى تجهل الحاضر . وكيف تعلم بأزمة الشعر العربى وهى تجهل حال هذا الشعر التى يعيشها .

ونرى أيضا من هذا العرض آن تعبير «الشعر الحر» و «الشعر المنطلق» من التعبيرات الشائعة بين الشعراء والكتاب منذ زمن يسبق محاولة نازك الملائكة بربع قرن

ولابد أن نشير هنا الى الوهم الذى وقع فيه بعض الكتاب السعوديين حينما ادعوا آن الشاعر محمد حسن عواد قد كان سباقا فى كتابة الشعر الحر ، وذلك بقصيدته (خطوة الى الاتحاد العربى) المنشورة فى ديوان (البراعم) والتى كتبها

العواد عام ١٩٢٤ م · ولكنه لم ينشرها الا بعد ذلك بوقت طويل ·

والقصيدة المذكورة ليست شعرا حرا على الاطلاق · فهي مكونة من سبعة مقاطع في كل مقطع خمسة أبيات موزونة مقفاة ، على بحر المتقارب غير أنه اقتصر على ست تفعيلات في كل بيت من الأبيات الأربعة الأولى في كل مقطع، وجعل لكل مقطع خاتمة من بيت ذي ثلاث تفعيلات ، واتبع فيها نظاما ثابتا للتقفية هو كالآتي : أ · أ · أ · ب · ج والتزم بهذا النظام في كل مقاطعه بل زاد في ذلك فالتزم بنفس حرف الروي في البيتين الرابع والخامس حيث كانا دائما التاء ، واللام · ولايشذ عن ذلك سوى خلل يسير في المقطع الرابع في البيتين الثالث والرابع منه حيث جاءا من ثلاث تفعيلات في كل منهما وهذا لايجعلها قصيدة حرة ، وانما هي من شعر المقطوعة المتأثر بالموشحات وبالشعر المرسل ·

**أما من ناحية فنية فاننا نتناول الموضوع من زوايا ثلاث هي :**

**أولا :**

ان جميع القصائد الموزونة وزنا مماثلا لنظام وزن الشعر الحر في كتاب الدكتور يوسف عز الدين كانت على وزن فاعلاتن من بحر الرمل · وكذلك كانت قصيدة فؤاد الخشن أيضا · أما باكثير فقد اعتمد البحر المتدارك في مسرحية (اخناتون) وفي قصيدة (نموذج من الشعر المرسل الحر) (٥٢) أي على وزن فاعلن وتفريعاتها ولايخرج من هذا الا محاولات أبي شادي وخليل شيبوب لاعتمادهما أكثر من

بحر في القصيدة الواحدة وهـذا الاتفاق في الاعتماد على وزن فاعلاتن وشقيقتها الصغرى فاعلن يشـير الى حقيقتين هامتين أولاهما هي الارتباط بين هـذه المحـاولات وبين الموشحات ــ فانه من المعروف أن معظم الموشحات المعتمدة على النظام الوزني العربي والمشهور منها بالذات كانت على وزن فاعلاتن ــ كما في موشح ابن سهل الأندلسي

هل درى ظبي الحمى أن قد حمى
قلب صـب حـله عن مكنس

**الذي عارضه (٥٣) لسان الدين بن الخطيب في موشحه الذائع الصيت :**

جـادك الغيث اذا الغيث همى
يازمان الوصـل بالاندلس

والحقيقة الثـانية في ذلك هـو تأثر هؤلاء الشـعراء ببعضهم .. والا فمـا معنى اصرارهم على اعتمـاد هـاتين التفعيلتين بالذات وهم في طور التجريب . والذي يعنينا هنا بالدرجة الأولى هي نازك الملائكة . وقصيدتها الكوليرا التي اعتمدت لها وزن فاعلن ــ المتدارك . وهو ماسـبقها اليه على أحمد باكثير . وهذا قد يكون دليل تأثر فني بتجارب باكثير . ويزيد من تأكيد ذلك في نفوسنا ، أن نازك نسبت لنفسها ابتكار تفعيلة جديدة في بحر الخبب هي ــ فاعل (٥٤) ــ وذلك في قولها في قصيدة الكوليرا (٥٥) .

سكن الليل
اصغ الى وقع صدى الأنات
( ــبب/ــــ/ببــ/ــــ٥ )

فالتفعيلة الأولى في البيت الثاني (اصغ ا) هو على وزن

(فاعل) وهــذا ابتكار قد سبقها اليه باكثير فى مسرحيتــه المترجمة (روميووجولييت) حيث يقول في أحد أبياتها (٥٦) ٠

ذهب الضيف جميعا فهلمي ننصرف ٠

( ببـ/ـ ببـ/ ــ/ ببـ/ ــ/ ببـ )

والتفعيلة الثــانية هنــا (ضيف ج) على وزن (فاعل) أيضا ٠ وقد ترجم باكثير هذه المسرحية سنة ١٩٣٦ ونشرها سنة ١٩٤٦ أى قبل أن تنشر نازك قصيدتها بسنة (على أن كلا من البيتين يمكن النظر اليهما لا على أنهما من الخب بل من الرمل فيما لو قطعناها كما يلي :

اصبغ الى وقع احدى الأنات

ـبـبـ/ـبـبـ/ــ ٥

ذهب الضيف جميعا فهلمى ننصرف

ببـ/ ببـ/ ببـ/ـببـ

وهنا ينتفى وجود تفعيلة جديدة فى آى منهما وهــذا تشابه كامل بين نازك وباكثير فى اســتخدام البحــر نفسه والوقوع فى استخدام تفعيلة جــديدة ــ يجعــل التجربتين متلاحمتين مما يقوم دليلا على تشبع نازك بهــذه المحــاولة وانعكاسها لاشعوريا على عملها نفسه ٠

أما قصيدة (السياب) (هل كان حبا) التي تعمدت نازك بذكاء أن تحصر نقاش الأولية بينها وبين قصيدتها ، فقــد جاءت على وزن الرمل ــ فاعلاتن ــ وهى تســير على حــذو ماسبقها من قصائد على هذا الوزن ولعل دلائل التأثر عند السياب أظهر وأوضح فقد ذكر باكثير أن السياب رحمه الله ــ كان يذكر له السبق فى كلمات الاهداء التى كان ــ يخطبها على كتبه المهداة لباكثير (٥٧) ولقد كان الدكتــور يوسف

عز الدين قد تساءل من قبل عما اذا كان من محض المصادفة أن يكتب رفائيل بطي ـ وهو من المنادين الأوائل للشعر الحر والشعر المنثور ـ مقدمة ديوان بدر شاكر السياب (أزهار ذابلة) وهو أول ديوان للسياب وفيه كانت أول قصيدة حرة للسياب وهي المذكورة آنفا ، أم أن السياب قد عرف بالحركة الشعرية التي قامت زمن رفائيل بطي وقرأ الشعر الذي نشره رفائيل (٥٨) ·

**ثانيا :**

لم يفت على أحد من الباحثين أن قصيدة نازك لم تقم على نظام الشعر الحر في اعتماد الوزن سواء ماسبقها من محاولات أو مالحقها ـ بما في ذلك كتاباتها اللاحقة ـ وقد أشار الى ذلك صامويل موريه (٥٩) فذكر أن قصيدة الكوليرا مكونة من اربعة مقاطع يشتمل كل مقطع منها على ثلاثة عشر بيتا واتفق كل بيت في كل مقطع مع مثيله في عدد التفعيلات ·

واتبعت الأبيات نظاما ثابتا لحرف الروي ، تماثل توزيعه في كل مقاطع القصيدة وتنقل هنا رسما لمخطط القصيدة يمثل فيه الحرف موقع البيت ، ونوع الحرف يرمز للروي وتكرره ، بينما الرقم يعني عدد التفعيلات

أـ٢ بـ٤ بـ٦ جـ٤ جـ٤ بـ٤ دـ٤

دـ٤ بـ٦ هـ٤ هـ٤ هـ٣ هـ٦

وهكذا تمضي القصيدة في كل مقطع من مقاطعها فالشاعرة هنا حرة في صياغة المقطع الأول فحسب ، بينما هي ملتزمة في ما تلاه من مقاطع · وهذا ليس بالشعر الحر · وقد ذكر موريه أن هذا نوع من الشعر معروف باللغة

الانجليزية يلتزم فيه الشاعر بنفس النظام الذى وضعه لنفسه فى أول مقطع فى القصيدة ، وذكر أن ممن كتب فى هذا النمط الشعرى الشعراء : غرى وكيتس وكولنز وسونبورن ـ ونحن نعلم أن نازك على صلة بشعر توماس غرى · وقد ترجمت له قصيدته (مرثية فى مقبرة ريفية) (٦٠) · وذلك عام ١٩٤٥ م ·

وزاد موريه ان هذا النمط الشعرى كان معروفا فى العربية وذلك فى الترانيم المسيحية وفى الشعر المهجرى الا أن المهجرين كانوا ينظرون اليه كنوع جديد من الموشحات ·

**ولعل موريه يقصد هنا قصائد مثل قصيدة نسيب عريضة والتى فيها يقول (٦١) ·**

كفنوة
ادفنوه
اسكنوه
هوة اللحد العميق

**وقصائد ميخائيل نعيمة : من سفر الزمان . وابتهالات (٦٢) · ومن سفر الزمان يقول نعيمة :**

روحى ! فكم شبت وشابت سنين
من قبل أن باتت حواشيك
واليوم كف الدهر تطويك
عنا ، ومن يدرى متى تنشرين
روحى وخلينا
بالأرض لاهينا
نرعى أمانينا

في مرج أوهام

مابين أيام وأعوام

تأتي وتمضي وهي سر دفين

**وفي هذه القصيدة نلاحظ اموراً منها :**

١ ـ انهـا كتبت سـنة ١٩١٩ ولم يعط نعيمة اسـما لتجربته هذه .

٢ ـ ان المقطع الثاني من القصيدة جاء على نفس نظام المقطع الاول ـ المنقول هنا ـ اى انه جاء من عشرة أبيات وكل بيت اشتمل على نفس عدد التفعيلات كمقابله في المقطع الاول كما سار المقطع الثانى على نفس النظـام فى توزيع حرف الروى بين الابيات وهذا عين تجربة نازك فى قصيدتها (الكوليرا) .

٣ ـ ان الشاعر اعطى نفسه حرية التصرف فى بحـر السريع فبينما جعل الأبيات الاربعة الأولى تتكون من ثلاث تفعيلات لكل منها ـ وهى اشطر السريع باعاريضها المختلفة ـ نجده يجعل الأبيات الأربعة التى تليها تتكون من تفعيلتين وهو ما لم يرد ـ من قبل ـ فى بحر السريع العمودى ، يعود بعد ذلك فى البيتين الأخيرين الى نظام الشعر ولكن بعروضين مختلفين . مع عدم الالتزام بروى موحد . وهذا تحرر فى الوزن والروى تماما كما فعلت نازك بقصيدتها . وكل من نعيمة ونازك تحرر المقطع الأول والتزم فيما تلاه ـ وتدرك نازك ذلك وتعترف به فى مقدمة ديوانها شظايا ورماد(١٨) .

وبهذا تخـرج قصيدة ( الكوليرا ) من الشـعر الحـر وصاحبتها مسبوقة بميخائيل نعيمة ونسيب عريضة والجميع يأخذون بنظـام الموشـحات فى هندسة القصيدة وتوزيـع

التفعيلات فيها والروى كما يحلو للشاعر بأن يجعل قصيدته أسماطا أسماطا وأغصانا اغصانا ويكثر من أعاريضها المختلفة كما قال ابن خلدون عن الموشحات (٦٣) ٠

وباستقراء ديوان نازك ( شظايا ورماد ) وما ذيل بكل قصيدة خارجة عن النظام العمودى أو الشعر المرسل ذى ١٩٤٨ اذ ليس من ضمن القصائد المكتوبة فى عام ٤٧ أى قصيدة خارجة عن النظام العمودى أو الشعر المرسل ذى المقطوعات سوى قصيدة الكوليرا ، ويأتى فى سنة ٤٨ قصائد مثل ( الأفعوان ) و ( نهاية السلم ) والقصيدة البارعة ( الخيط المشدود الى شجرة السرو ) وهذه القصائد شعر حر لا على نظام نازك فى الكوليرا ولكن على المفهوم الذى تعارفنا عليه من خلال ما قدمناه من تعريف فى هذا البحث ٠ وبهذا تكون بداية نازك الملائكية مع الشعر الحر فى عام ثمانية واربعين لا سبعة واربعين كما تزعم ٠

**ثالثا :**

لقد رأينا أن محاولات التجديد فى عمود الشعر العربى قد وجدت منذ زمن الموشحات ، ان لم تكن قائمة منذ وجود الشعر العربى نفسه وذلك فى شعر الأراجيز والمسمطات وما اليها من أنماط شعرية مخالفة للقصيدة العمودية ذات الروى الواحد ٠ وزادت الرغبة فى التجديد عند الشعراء فى العصر الحديث منذ مطلع القرن ، فكان الشعر المرسل ، وكونت الموشحات الحديثة ، وكان الشعر الحر المنثور وقصيدة النثر ٠

ولئن كان حب التغيير والتجديد قد مس الجانب الخارجى للقصيدة وتعرض لوزنها كأبرز مظاهره الا أنه كانت له دوافع فنية ونفسية هى التى يجب الأخذ بها أكثر لأنها هى

المؤشرات الحقيقية الى التطوير والتجديد ، **ومن هنـــا كان يجب علينا أن ننظر الى الأمر اذ الأســـاس فى هذه القضية شيئان هما :**

**أولا :**

أى من الشعراء استطاع أن يقدم لنا تجــارب شعرية ذات بعد فني ونفسي وجد بسبب اســتفادة الشاعر من هذه الحرية فى الاوزان كيما يحولها من حريــة مادية شكلية الى انطلاقة فنية وانفتاح حضارى ·

**ثانيا :**

ان العبرة بالزيــادة لا بالأولية · فقد تحدث الأولية اتفاقا وعن غير وعى أو قصد ، أو دونما هدف لمستقبل فنى يدل على تصور ورؤية عند الشــاعر · بينما الزيادة تعنى ان لدى الشــاعر قضية ورســالة يقدمها الى أمته متحملا ما يستتبعه ذلك من مشــاق قد خبرها أصحاب الأفكار الجديدة وقادة الفكر ــ والريادة تعنى أن الشاعر قد ترك آثرا لدعوته فى نفوس غيره من الشعراء فتابعوه ·

لقد كانت الأســباب الفنية أهم الدوافع للتجديد منذ اصطدم البســتانى بمشكلة فنية أســاسية تتعلق بترجمــة ( الالياذة ) شعرا ، وكان الشعر العربى السائد فى وقته هو القصيدة الغنــائية العمودية ، والاليــاذة ملحمة تقوم على الدراما وعلى الحديث مصورا بلغة شعرية موزونة ، فلم يجد البســتانى بدا من التغيير فى نظــام الشعر العمودى ــ ان هو آراد أن يترجمها شعرا · فصار التعديل بذلك حتمية فنية فرضه عليه هذا الموقف الحضارى للتفتح على أمم أخر

من البشر . فعلى الشاعر أن يجدد أو أن يظل يجهل عملا أدبيا راقيا كالالياذة فجدد البستانى مضطرا ومجتهدا . وكذلك الأمر مع باكثير فى ترجمة لمسرحية شكسبير ( روميو وجولييت ) وفى مسرحيته ( أخناتون ونفرتيتى ) ولقد كانت عوامل التحدى عند باكثير قومية وفنية . أما القومية منها فهى أنه قد ترجم مسرحية شكسبير شعرا بعد مشادة مع أستاذه الانجليزى الذى تجادل معه حول قدرة العرب على كتابة الشعر المرسل وتشكيك الانجلزى بهذه القدرة فأخذ باكثير على عاتقه مهمة اثبات قدرة اللغة العربية على أن تلد نماذج شعرية جديدة متطورة مثل تلك التى عند شكسبير . فكان أن ترجم ( روميو وجولييت ) شعرا (٦٤) . أما الأسباب الفنية فهى عين الأسباب التى كانت عند البستانى .

ولئن كانت الأسباب الداعية للتغيير واضحة ولها أبعاد فنية عند البستانى وباكثير فان غيرهم من المجددين الأوائل لم تكن لديهم نفس القوة فى الفكرة والوضوح فى القصد . فهذا رفائيل بطى ينادى بالتجديد لأن (الأنفس العصرية أصبحت تمج التقليد وتكره القيود ، لذلك هى ترحب بالطرائق الجديدة السهلة) (٦٥) . وهذه أسباب – ان تحققت – فهى أمور خارجية مفترضة لاتصور حال الشاعر نفسه أو ضروريات تجربته الشعرية . انما هى صورة لجمهور الشاعر ونفسيته وثقافته . وتلك أمور قابلة للتغير والتبدل وكأنى بها أسباب مادية شكلية لا نفسية أو فنية .

ولقد كان كثير من تلك المحاولات المبكرة متأثرا بالشعر الغربى مجاريا له أكثر من كونه احساسا داخليا بضرورة التغيير والتجديد . وكان من أبرز صفات المجددين الأوائل (من بداية القرن الى عام ١٩٤٧) على نمط الشعر الحر أنهم

لم يكونوا من المتمكنين فى الشعر · فجميع الأسماء التى أوردها الدكتور يوسف عز الدين فى كتابه كانت لشعراء صغار كانوا يجربون فى الشعر تجريبا · ولم تكن لديهم مواقف نقدية بارزة · وليست الحال فى مصر بأحسن من ذلك بكثير ، فقد كان آسوأ ماكتب آبو شادى من شعر هو ذلك النوع الذى على نمط الشعر الحر (٦٦) أما باكثير فان كان بعيد النظر حاذق الرؤية فى عقله فان شعره لم يبلغ ذلك المستوى الذى بلغه فكره · ولم تكن القصائد الحرة فى مصر لتهز وجدان العربى أو تستثير دهشته بما فى ذلك قصائد شيبوب ·

وتظل تلك المحاولات تجريبا تمهيديا لايمس الا الجدار الخارجى للقصيدة · فهى تطوير عروضى بحت ·

ويظل التجريب حتى تأتينا قصائد مثل (الخيط المشدود الى شجرة السرو) لنازك الملائكة عام ١٩٤٨ ــ وقصيدة (فى السوق القديم) لبدر شاكر السياب سنة ١٩٤٨ لتجعل هاتان القصيدتان من هذه السنة سنة انطلاقة الشعر الحر ليكون حركة فنية وفكرية فى الشعر العربى وتتابع القصائد الحرة المبدعة الرائدة بعد ذلك من هذين الشاعرين ومن شعراء آخرين ساروا مسارهم فى العراق ومصر وفى لبنان ، وغيرها من بلاد العرب ·

فالأولية ليست لنازك حتما · آما الريادة فهى بلاشك واحدة من كوكبة من الشعراء حملوا راية هذه الحركة فى بدايتها بدوافع من اطلاعها على الآداب الأوربية ودراسة أحدث النظريات فى الفلسفة والفن وعلم النفس · فهو تطور ناشىء من التقاء فكرى من الشرق والغرب · دعت اليه الحاجة الى لغة حديثة ذات طاقة (ايحائية) تستطيع مواجهة

(القلق والتحرق التى تملأ أنفسنا اليوم) · فقد كانت اللغة العربية لغة حية موحية الا أنهـا أصيبت على أيدى أقـوام متأخرين بالجمود والركود ولابد اذن من العودة لاستكشاف ما فى اللغة من قوى كامنة مخبوءة يستطيع الشاعر وحـده الوصول اليها وذلك عن طريق الثـورة والتجـديد (٦٧) وتحدد نازك الملائكة العوامل الموجبة للتجديد ، والتى جعلت الشعر الحر ينبثق ، بأربعة عوامل هى (٦٨) ·

١ ــ النزوع الى الواقع ، وذلك لأن الأوزان الحرة تتيح للشاعر أن يهرب من الأجواء الرومانتيكية الى جو الحقيقة الواقعية ، فينطلق من القيود التى تضـيق آفاقه بالأوزان القديمة · ومن الغنائية الناشئة عن الموسيقية العـالية فى الأوزان القديمة ·

٢ ــ الحنين الى الاستقلال · وهى رغبة الشاعر فى أن يثبت فرديته باختطـاف سـبيل شعرى معـاصر يصب فيه شخصيته الحديثة المتميزة ·

٣ ــ النفور من النموذج الذى يعتمد على تكرار وحدة ثابتة بدلا من تغييرها وتنويعها وهو ما ترفضة طبيعة الفكر المعاصر ·

٤ ــ ايثار المضمون وذلك كردة فعل مباشرة على احساس الشـاعر الحديث بأن الشعر العمودى قد تحول الى تجربـة شعرية تهتم بالشكل أكثر من اهتمامها بالمضمون وذلك مما جعل المعنى دائما تابعا للوحدة العروضية للبيت ينتهى فى نهايتها مثلما يبتدىء فى بدايتها · ولا تنسى نازك هنا أن تؤكد على أن الشكل والمضمون وجهان لجوهر واحد لا يمكن فصل جزئيه · ولعلها بذلك تتفادى وجود تناقض بين ماتقوله

وما تعتقد به • وذلك أنها تقصد أن حركة الشـــعر قامت لتعيد الربط بين الشكل الفنى للقصيدة وبين مضمونها لتكون وحدة فنية مترابطة وهى تتفق بذلك مع ماسـبق أن ذكره أحمد زكى أبو شادى فى تعليق له على احدى قصائده الحــرة منوها بالانسجام القوى بين البناء الشكلى للقصيدة وماتعبر عنه من مشاعر وأحاسيس • فكل شـطر فى القصـــيدة جاء متفقا فى معناه ووزنه حسب الفكرة المعبر عنها دون زيادة أو نقصان . وهنا تكمن قوة التعبير ــ وهــذا لايوجــد فى القصيدة التقليدية (٦٩) •

وهذه العوامل التى تذكرها نازك مضافا اليها ماقدمه شعراء حركة الشعر الحر من تجارب شعرية رائدة تجعل هذه الحركة الأخيرة لا مجرد تغيير عروضى وتجريب شكلى ــ كما كانت حال التجارب السابقة لها ــ بل هى حركة تطور فنى وتعبيرى لها جذور اجتماعية كالنزوع الى الواقع ونفســية كالحنين الى الاســتقلال (والذاتية) وثقــافية كالنفور من النموذج وفنية كاعادة الوحدة بين الشكل والمضـــمون فى العمل الأدبى •

**أوزان الشعر الحر :**

ناقشت نازك الملائكة أوزان الشــعر الحــر فى كتابها قضايا الشعر المعاصر مقررة أن الشعر الحر ليس وزنا معينا أو أوزانا وانما هو أسلوب فى ترتيب تفاعيل الخليل تدخل فيه بحور عديدة من البحور العربية المعروفة ، فهو اذن شكل من الأشكال الشعرية العامة (٧٠) وأساس الوزن فيه يقوم على وحدة التفعيلة • وتقسم نازك البحور التى يجــوز أن يرد عليها الشعر الحر الى قسمين :

١ ــ البحور الصــافية ، وهى البحــور ذات التفعيلة

الواحدة وهى الكامل والرمل والهزج والرجز والمتقارب والخبب .

٢ ـ البحور الممزوجة وهى البحور التى تقوم على تكرار تفعيلتين متماثلتين يليهما تفعيلة ثالثة مختلفة فى الشطر الواحد وهى بحرا السريع والوافر وتشترط نازك عندئذ على الشاعر أن يلتزم بالتفعيلة الأخيرة وله تكرار التفعيلة الأولى حسبما تقتضيه حالة تجربته الشعرية .

وهذه الأوزان المحددة فى كتاب نازك هى الأوزان التى يسود استخدامها فى الشعر الحر منذ انبثاقه . وان كان بعض الشعراء قد حاول أن يستخدم أوزانا شعرية أخرى غير هذه اما عن طريق استخدام أكثر من بحر فى قصيدة واحدة كما شاهدنا عند أبى شادى فيما سبق من قول حيث استخدم بحورا كالطويل والمجتث والبسيط مع غيرها من بحور الشعر العربى .

وكما شاهدنا أيضا من استخدام خليل شيبوب لبحور مثل البسيط ـ والطويل والخفيف وبحور أخرى فى نفس القصيدة ، وهذا فيما سبق نازك من تجارب . أما معاصروها فقد جربوا استخدام بحور غير ماذكرت نازك هنا ، اذ حاول السياب استخدام البحر الخفيف ذى التفعيلات المتغايرة فى قصيدته (جيكور آمى) (٧١) بحيث جعل بيتا يعتمد على تفعيلة واحدة يليه بيت على التفعيلة الثانية حسب نظام رياضى مرتب . وجرب أيضا استخدام بحر الطويل من قصيدة حرة (٧٢) معتمدا فيها على كتابة القصيدة من شطر كامل الى نصف شطر متلافيا بذلك افراد احدى تفعيلتى بحر الطويل فى بيت واحد وكأنه بذلك يجارى أبا شادى فى تجربته السابقة

الذكر • ولقد ظلت هذه مجرد تجارب ولم تتحول الى حركة عامة في الشعر حتى ان السياب نفسه لم يطبق تجربته الأولى فقط من قصيدته ( جيكور أمي ) • ولم يواصل هذه التجارب بعد ذلك • ولذا فان البحور الثمانية المحددة فى كتاب نازك ظلت هى الأوزان الثابتة للشعر الحر •

ولا يفوتنا أن نذكر هنا ما سبق الحديث عنه من أن على أحمد باكثير قد سبق نازك الملائكة الى تحديد انواع البحور التى يمكن استعمالها فى الشعر الحر حيث ذكر أنها (البحور التى تفعيلاتها واحدة مكررة كالكامل والرمل والمتقارب والمتدارك •••• الخ • أما البحور التى تختلف تفعيلاتها كالخفيف والطويل •••• الخ • فغير صالحة لهذه الطريقة )• وذلك سنة ١٩٤٠ (٧٣) • غير أن نازك أضافت الى ذلك البحور الممزوجة •

## قضايا الشعر الحر الفنية

تحدثت نازك الملائكة عن قضايا فنية فى الشعر الحر فى الفصل الأول من كتابها ، من ضمنها قضيتان هما فى حقيقتهما متصلتان ببعض الا أنها قد فصلت بينهما مكانا وعنوانا •

**فقد ذكرت تحت عنوان ( المزايا المضللة فى الشعر الحر) أن فى هذا الشعر مزايا خادعة وهى ثلاث (٧٤) :**

١ ــ الحرية البراقة التى تمنحها الأوزان للشعر •

وهى حرية ترى نازك أنها خطرة لأنها توهم الشاعر أنه غير ملزم باتباع طول معين لأبياته ( أو أشطره حسب تعبيرها)

وتوهمه أيضا أنه غير ملزم بان يحافظ على خطة ثابتة للقافية ، فتتحول الحرية بذلك الى فوضى كاملة ٠

وكلام نازك هذا لا يبدو أن يكون ملاحظة تعليمة لشاعر مبتدىء ، ولما يرى بأى حال من الأحوال على شاعر متمكن اذ أنه من المسلم به عندئذ أن الشاعر الذى يمتلك أدوات الشعر الاساسية لا يمكن آن تتحول عنده الحرية الى ( فوضى ) والا سقط شعره ٠

وهى عندما تقرر ذلك انما تنطلق من رأيها الذي تمنع فيه وجود بيت حر من تفعيلات او تسع ٠ وكذلك من رأيها فى القافية ( الروى ) فى الشعر الحر وسنناقش هذه القضايا فى مكانها من هذا البحث ٠

٢ ــ الموسيقية التى تمتلكها الأوزان الحرة ، فهى تساهم مساهمة كبيرة فى تضليل الشاعر عن مهمته ٠ مما يجعله يكتب أحيانا كلاما غثا مفككا دون أن ينتبه لأن موسيقية الوزن ــ فى رأيها ــ وانسيابه يخدعانه ويخفيان العيوب ٠ وهذه الموسيقى انما هى نابعة من الأوزان لا من شعره ، ويزيد فى تأثيرها آنها آوزان جديدة فى الأدب العربى ولكل جديد لذة ٠

٣ ــ التدفق وهى تقصد بذلك أن الشعر الحر باعتماده ــ غالبا ــ على تفعيلة واحدة يصبح كالجدول المنحدر اذ يتدفق الوزن فيه تدفقا مستمرا ويهمل الشاعر فيه الوقوف عند آخر البيت وينتج عن ذلك فى رأى نازك شيئان هما :

١ ــ طول العبارة فى الشعر الحر وتتمثل لذلك بمقطع للسياب هو ٠

وكأن بعض الساحرات ٠

مدت أصابعها العجاف الشاحبات الى السماء

تولى الى سرب من الغربان تلويه الرياح

في آخر الأفق المضاء

حتى تعالى ثم ناض على مراقيه الفساح

وهو مقطع من قصيدة (حفار القبور) ، وتعقبه بمثال اخر من البياتي ٠

وان كانت نازك تسمي ذلك تدفقا وطول عبارة فقد سماه العروضيون من قبل بالتضمين وهو تعليق البيت بالذى يليه وكانوا يعدونه عيبا من عيوب القافية ويمثلون له بقول النابغة (٧٥) ٠

وهم وردوا الجفار على تميم

وهم أصحاب يوم عكاظ انى

شهدت لهم مواطن صادقات

أتيتهم بنصح الصدر منى

وتجارى نازك العروضيين في ذلك فتحاول فرض هذه القاعدة في الشعر الحر في الوقت الذى أباحت فيه لنفسها ولغيرها من الشعراء التمرد على قواعد العروض الأساسية في نظام البحور ونظام الروى ٠ وانه لعجب أن تجعل التضمين عيبا وتغفل عن غيره من عيوب القافية كالايطاء والاكفاء والاقواء وماسواها ٠ وهي اما أن تسمح للشعر الحر بأن يتحرر من هذه جميعا أو فلتأخذ بها جميعا ٠ على أن العروضيين ماكانوا على حق عندما جعلوا التضمين عيبا ففيه امتداد لنفس الشاعر يدل على قدرة بيانية وله دلالات فنية تتجه نحو ربط القصيدة ربطا عضويا يقضى على وحدة

البيت واستقلاليته وهو ماظل النقد الحديث يحاول ادخاله الى الشعر العربى منذ حملة العقاد على شوقى فكيف بنازك تعود بنا الى قيود ،افتتنا نحاول الخلاص منها حتى فى الشعر العمودى • بينما التضمين لاينطبق عليه مسمى عيب كانطباقه على عيوب القافية الأخر •

**وكم نعجب من نازك اذ تفعـل ماتعيبه على غـيرها • ولنقرأ قولها : (٧٦)**

هذا الفتى الضجر الحزين
عبثا يحاول أن يرى فى الآخرين
شيئا سوى اللغز القـديم
والقصة الكبرى التى سئم الوجود
ابطالها وفصولها ومضى يراقب فى برود
تكرارها البالى السقيم

ونستعمل عبارة نازك فى مثـال السـياب فنقول عن مثالها (هذه الأشطر كلها عبارة واحدة ، وليست فيها وقفة من أى نوع) (٧٧) وان كانت نازك قد اسـتخدمت نظـاما للروى يقوم عـلى أ•أ•ب•جـ ـ جـ•ب• فان السـياب قد استخدم للروى نظاما أينما قوامه (ابتداء من البيت الثانى) بـ أ•ب•ب• على أن الروى لايمكن اعتباره وقفـة مبيحة للتضمين ، ولم يشفع ذلك للنابغة عند العروضيين •

(ب) صعوبة اختتام القصـائد الحـرة لفرط تدفقهـا والسبب فى ذلك عند نازك عدم وجود (الوقفات الطبيعية) كما فى الشعر العمودى حتى وان استعمل الشـاعر أشـد العبارات جهـورية وقطما فانهـا ترى أنه يظـل يحس أن

القصيدة لم تقف وانما استمرت تتدفق · وكأننا بنازك هنا تتحدث عن مشكلة فنية خاصة والا فكيف توقفت قصائد جميع شعراء العربية ممن كتب الشعر الحر ومنهم الناقدة نفسها ·

وما ذلك الا امر من أمور الشاعر نفسه وطبيعة تجربته الشعرية ومدى صدقها من عدمه ومدى تمكنه من أداة الشعر وأساليبه ، وذلك أمر يحدث للشاعر سواء كتب شعرا عموديا أو حرا او قصة فان لم تتضح التجربة عنده فان عمله الأدبى سيكون عرضة للخلل والنقص ·

وتختم نازك كلامها فى ذلك بأن تقرر أن الأوزان الحرة تصلح للشعر القصصى والدرامى أكثر من صلاحيتها لغيره بسبب تدفقها وعدم وجود الوقفات فيها ·

**اما القضية الفنية الثانية فى الشعر الحر فقد أوردتها نازك تحت عنوان (عيوب الوزن الحر) (٧٨) وهما اثنان ·**

**أولا :**

اقتصار الشعر الحر على ثمانية بحور من بحور الشعر العربى وفى هذا تضييق على الشاعر وعلى مجال ابداعه فى رأى نازك ·

**ثانيا :**

وهو مايعنينا هنا حيث تقول نازك ان أغلب الشعر الحر يرتكز على تفعيلة واحدة وذلك يسبب رتابة مملة · وهذا كلام مناقض لما قالته من قبل من أن للأوزان الحرة مزايا مضللة كالحرية البراقة التى تمنحها هذه الأوزان الحرة

وكالتدفق الناتج عن تكرار تفعيلة واحدة مرات يختلف عددها من بيت الى آخر ٠

فكيف بالوزن ذى الحرية والموسيقية والمتدفق كالجدول فى الروض المنحدرة يصبح رتيبا مملا ، ولسبب واحد هو اعتماده على تفعيلة واحدة مكررة ٠٠٠؟

وتضيف نازك الى تناقضها مع نفسها تناقضا آخر عندما تقول ان الشعر الحر لاعتماده ــ غالبا ــ على تفعيلة واحدة لايصلح للملاحم قط ، وكأنها نسيت ماقالته قبل صفحات من أن الأوزان الحرة تصلح للشعر القصصى والدرامى أكثر من صلاحيتها لغيره وذلك لتدفقها الناشىء عن وحدة التفعيلة ٠ فأى من الفكرتين تريدنا نازك أن ناخذ عنها ٠

على أن نازك لاتلبث آن ترد على نفسها فيما يتعلق فى رتابة الأوزان حينما تنهى كلامها قائلة (ومما يلاحظ آن هذه الرتابة فى الأوزان تحتم على الشاعر آن يبذل جهدا متعبا فى تنويع اللغة وتوزيع مراكز الثقل فيها ، وترتيب الأفكار، فهذه كلها عناصر تعويض تخفف من وقع النغم الممل) وهذا ليس مداواة للرتابة بقدر ماهو من آهم عناصر تكوين العمل الأدبى ان شعرا وان نثرا ٠

## قضايا الشعر الحر العروضية

تحت عنوان المشاكل الفرعية فى الشعر الحر (ذكرت نازك مشاكل آربعا وآلحقت بها مسألتين ٠ **أما المشاكل الأربع فنأخذها تباعا وهى (٧٩) ٠**

**تقول نازك :** ان التفعيلة بمعناها الشعرى وقفة موسيقية ينقطع عندها النغم وهذه الخاصية تكون آبرز وأشد

فى التفعيلات الوتدية • أى التى تنتهى بوتد (مجموع) مثل فاعلن ، متفاعلن ، مستفعلن ، من تفعيلات الشعر الحر ، وفى الوتد قوة وصلابة تجعل من الكياسة الشعرية أن يحاول الشاعر ايراده فى آخر الكلمة لكى يختمها به ويقويها ، بدلا من أن يورده فى أولها فيقطع أوصالها ويضيع تماسكها أى أن تكون الكلمات فى البيت متوازنة مع التفعيلات كقولك :

(متجافيا = متفاعلن ، زهر الربى = مستفعلن • ذاهبا = فاعلن) • وان ورد الوتد فى أول الكلمة فان نازك ترى أنه يشقها ـ حسب قولها ـ الى شقين ومثال ذلك تقول :

شيخ المعرة شاعر

مستفعلن متفاعلن

ونازك هنا تحاول ايجاد قاعدة لاستخدام الوتد لم يتعرض لها العروضيون وترى أن الشعراء العرب فى القديم قد تحاشوا مشاكل الوتد بوحى من سليقتهم فتعاملوا معه بالطرق التالية :

١ ـ أن يورد الشاعر الوتد فى آخر الكلمة لا فى أولها كما فى الأمثلة السابقة •

٢ ـ أن يورد الوتد فى النصف الأول من الكلمة على أن يكون آخره حرف علة وتستشهد على ذلك بقول ابن مالك فى الألفية :

وأستعين الله فى ألفية

فالوتد فى التفعيلة الأولى قد انتهى بحرف علة وهو ياء (وأستعين) •

وتجيز نازك ايقاف الوتد على حرف (صلد) فى وسط الكلمة ان كان وروده فى البيت نادرا بمعنى أن يرد الى جواره وتد يختم كلمة ووتد آخر ينتهى بحرف مد ٠

ولذا فان نازك تفسر قرب بحر الرجز من النثرية وسرعة انزلاقه فيها بأنه بسبب وجود الوتد فى آخر تفعيلة هذا البحر فاذا اورده الشاعر فى وسط الكلمة أضعف موسيقاه وقربه من النثر ٠ وتورد تباعا ، لذلك ملاحظة حول ندرة وجود التدوير فى بحر الكامل والطويل اذا تحولت تفعيلة الأخير الى ( مفاعلن ) وذلك بسبب وجود الوتد المجموع ٠

وترى نازك أن استخدام الوتد الخاطىء شائع بين شعراء أسلوب الشعر الحر لأن معرفتهم بالشعر العربى السليم أقل مما ينبغى (٨٠) ٠

ولقد ناقشها فى ذلك الدكتور النويهى (٨١) متهما اياها بقراءة الشعر حسب تقطيعه العروضى ــ وهى طريقة مدرسية بدائية ــ وأن النظرة العروضية تطغى عليها « الى حد أن تجد فى الألفية وسواها من منظومات أسلافنا التعليمية نصيبا من الموسيقى المقبولة أوفر مما تجده فى قصائد شعرائنا المعاصرين (٨٢) وأنكر عليها ما أوحت به فكرتها من أن البيت المثالى » هو ما تتطابق كلماته اللغوية وتفاعيله العروضية تطابقا تاما فلاتنتهى كلماته اللغوية تفعيلة ، ولاتنتهى تفعيلة وسط كلمة (٨٣) ( ورد عليها قولها ان الشعراء العرب الأوائل قد تحاشوا استخدام الوتد المجموع فى وسط الكلمة بأن استشهد بمعلقة عنترة وأرجوزة رؤية ( وقاتم الأعماق ) فذكر أن فى معلقة عنترة ١٢٣ وتدا مما تستقبحة نازك وترفضة من بين ٣٠٠ وتد حشو تحتوى عليها المعلقة (٨٤) وذكر أن فى أرجوزة رؤية

١٢٨ شطرا من بين ١٧٢ شطرا لا ينطبق عليها قانون نازك الملائكة ·

ولئن كان الدكتور النويهى قد فند حجتها حول الشعراء القدامى فاننا نجد لنقدها معاصريها من الشعراء ردا عليها من شعرها هى · فان كان مستقبحا من غيرها فلم لا يكون مستقبحا منها أيضا · واقد انتقدت بيت فدوى طوقان التالى (٨٥) :

هنا استردت ذاتى التى تحطمت بأيدى الآخرين ·

وذلك لما فيه من كلمات وقع الوتد فى وسطها ولكنها هى نفسها تقول (٨٦) :

يا عام لا تقرب مساكننا فنحن هنا طيوف

من عالم الأشباح ينكرنا البشر

ويفر منا الليل والماضى ويجهلنا القدر

انعيش أشباحا تطوف

ففى هذه الأبيات سبع تفعيلات من بين ثلاث عشرة انتهت بوتد مجموع فى وسط الكلمة وعلى حرف (صلد) (٨٧) ومنها اثنتان من ثلاث فى البيت الثانى ، وثلاث من أربع فى البيت الثالث ·

أولا :

الزحاف وتقول عنه نازك «انه علة تعترى البيت (التفعيلة) وليس أساسا فيه · أو هو مرض يصيب التفعيلة، واختلال صغير نحبه لأننا لانراه كثيرا (٨٨) وهى لذلك تريد من الشاعر أن يتجنب ورود الزحاف واطراده فى تفعيلات

شعره وتؤكد أن الشاعر القديم قد حرص ألا تتحول أغلب تفعيلاته الى تفعيلات محولة بسبب الزحاف **وتخص بقولها هذا تفعيلة الرجز (مستفعلن) عندما يدخلها (الخبن) فتصير (مفاعلن) وتنتقد تبعا لذلك بيتا لصلاح عبد الصبور تحولت تفعيلاته الست لتكون (مفاعلن) وهو :**

وحين يقبل المساء يقفر الطريق والظلام محنة الغريب ·

« ولقد أصبح البيت بسبب هذا الزحاف الثقيل المتعب ، ركيك الايقاع ، ضعيف المعنى ، منفرا للسمع» (٨٩) على حد قول نازك ·

ونازك لا تورد غير هذا البيت شاهدا على مرادها ، ولذلك فقد تناوله الدكتور النويهى (٩٠) بالتحليل مبينا رأيه فى البيت والمتمثل فى التناغم بين الايقاع الوزنى والنغم الموسيقى للبيت وبين أفكار البيت وصوره ، وهى وجهة نظر فنية فى البيت تقابل النظرة العروضيةالبحتة عند نازك · ويعزو السبب فى موقف نازك من الزحاف والبيت خاصة الى شيئين هما : الفصل بين الايقاع والنغم فى الشعر ، والقراءة العتيقة التى تبرز التفعيلات ولا تهتم بوحدات الكلام اللغوية ، وأكد على وجوب النظر للزحاف فى الشعر مربوطا بموقعه من الكلام وحاجة الايقاع والنغم اليه (٩١) ·

وتلك نظرة هى من آساسيات علم النقد الادبى ، واغفالها يؤدى الى تجزئة العمل الادبى الى وحدات متمايزة تفكك التجربة الادبية وتشتت النظر فيها وتلغى الترابط بين عناصرها الأساسية وذلك عمل لا نراه مقبولا من شاعرة وناقدة كنازك ·

ثانيا :

التدوير ، وهى ترى أن « العروضيين لم يتناولوه تناولا ذوقيا ، بل كل ما صنعوه انهم نصوا على جواز وقوعه بين الأشطر دونما اشارة الى المواضع التى يمتنع فيها (٩٣) » وبهذا فان نازك ترى أن التدوير ( وهو اشتراك شطرى البيت فى كلمة بينهما ) غير مقبول فى البحور التى تنتهى عروضها بوتد مثل ( فاعلن ) ، و (مستفعلن) و (متفاعلن) وتمثل لذلك ببيت لمحمد الهمشرى هو قوله :

هى جنة الأشجار والأظلال وال

أعطار والأنغام والأنداء

وهذا يجعله ثقيلا ومنفردا مما جعل الشعراء لا يقعون فى تدوير البسيط أو الطويل أو الرجز أو الكامل الا قليلا ·

والذى يظهر لنا أن قلة ورود التدوير فى هذه البحور ليس بسبب أن اعاريضها تنتهى بوتد وانما لوفرة عدد التفاعيل فيها فالشاعر لا يأخذ بالتدوير الا عندما تقصر تفاعيل الشطر عن اداء معناه فيقسم بعض كلامه بين شطرين وقلة التدوير ليست فى هذه البحور فحسب وانما هى فى كل بحر يستخدم كاملا سواء اكان عروضه منتهيا بوتد أم بسبب · والتدوير أغلب مايكون فى مجزوء البحر ــ أى بحر ــ ويندر فى حالة تمامه ــ فالسبب اذن فى عدد التفعيلات كثرة وقلة ·

ولسنا نشارك نازك فيما وصفته بأنه ملاحظة غريبة فى أن التدوير مستساغ فى مجزوء الكامل على عكس البحر الكامل فى تمامه ــ اذ لا غرابة فى الامر اذا نحن أرجعنا السبب لوفرة التفعيلات أو قلتها لا الى وجود الوتد كما تظن نازك حيث ان وجوده فى المجزوء لم يمنع التدوير ·

وتنتقل نازك بعد ذلك لتقرر بشكل قاطع أن التدوير يمتنع امتناعا تاما فى الشعر الحر للاسباب التالية (٩٣) ٠

١ ـ لأن التدوير ملازم للقصائد ذات الشطرين ٠

٢ ـ لأن التدوير اذا وقع فى الشعر الحر يعنى آن البيت التالى يبدء بنصف كلمة وذلك غير مقبول ٠

٣ ـ لأن الشعر الحر ينبغى آن ينتهى كل بيت فيه بقافية ( روى ) ٠ والتدوير لا يتيح ذلك (٩٤) ٠

٤ ـ يمتنع التدوير فى الشعر الحر لأنه شعر حر بمعنى أن الشاعر قادر على أن يزيد فى عدد تفعيلات البيت دون أن يضطر الى شطر كلمة بين بيتين ٠

وتكتب نازك عن أخطـاء التدوير فى الشعر الحر فى فصل آخر من الكتـاب تحت عنوان : ( أصنـاف الاخطـاء العروضية ) وتقول فيه آن الجمهور العربى ما زال يشكو من أن فى الشعر الحر نثرية أو هو نثر لا وزن له ٠ وترى أن للتدوير فى الشـعر الحر دورا كبيرا فى اشـاعـة هذا الاحسـاس وتورد على ذلك مثـالا من قصيدة لخليل الخورى يبدؤها قائلا (٩٥) ٠

أنا فى انتظار المعجزة

من أين

لا أدرى ! ولكنى هنا ألتاث

يوجعنى انتظار المعجزة

الصمت فى الاغوار يزحف

يأكل الأبعاد يفترس الزمان

أصغى أكاد أحس

أحدس ما تحيك أنامل الصمت العميق ٠

**وقبل ذلك أوردت مثالا لجورج غانم هو (٩٦) :**

لأهتف قبل الرحيل

ترى ياصغار الرعاة يعود الـ

رفيق البعيد ٠

ولقـــد ناقش ذلك الدكتور النويهى (٩٧) فذكـــر آن الشعراء قد قصدوا ذلك قصدا ـ لا جهلا منهم كمـــا تقول نازك رغبة منهم فى استكشاف بعض الأنماط الأجنبية ليروا مدى صلاحيتها فى العربية وهى تحطيم وحدة البيت بربطه بما يليه ربطـــا معنويا قويا وبعضهم زاد فى ذلك بأن جرب الربط اللفظى بين أبيات القصيدة ، وهو شىء تعلموه من الشعر الغربى ٠ كماأنه موجود فى الشعر العربى ، وتحطيم وحدة البيت هو الدافـــع لذلك ، وهو يرى أنه الى التضمين أقرب منه الى التدوير ٠

ولكن الأمر يحتـــاج منا الى وقفة متأنية ، اذ أنه ليس بالأمر الهين ولا اليسير ٠ فقد تباينت فيه المواقف بين نازك والنويهى ففى حين أن نازك تمنع ورود التدوير فى الشعر الحر منعا باتا لا استثناء فيه ، يأتى النويهى ليؤيد وجوده تأيدا مندفعا ومتحمسا٠وهو يحاول نقل القضية من التدوير الى التضمين وذلك محاولة لتدعيم حجته ولتلطيف الفكرة فى ذهن القارىء ليبعده عن مفهوم التدوير ـــ وهو خطير وحاد ـــ وليجعله يفكر فى التضمين الذى هو شىء من السهل تمريره على الذهن العربى اذ لا خطورة منه على الوزن أو الايقاع ولا

يمس قواعـــد الشعر العروضية أو قواعد اللغة العربية •
بينما التدوير فى الشعر ذو مساس خطير بذلك كما رأينا فى مثال جورج غانم السابق •

ومـــا كانت نازك تقصد التضمين عندمـــا تحدثت عن التدوير هذا واضح من تعريفها للتدوير ومن امثلتها عليه ــ ولذا فاننا نبعد التضمين من مناقشتنا هنـــا ــ وقد سبق نقاشه وهو أمر يخص المعنى فى الأبيات لا الوزن • ونلتزم **بالتحدث عن التدوير وهو خـــاص بالـــوزن • ولكى نحدد موقفنا بدقة من تقسيم التدوير فى الشعر الحر الى نوعين :**

**النوع الأول :**

تدوير تفعيلة ــ وهو ما تشطر فيه التفعيلة بين بيتين دون مساس بالكلمة ، **ومثاله أبيات خليل الخورى السابقة فى قوله :**

أنا فى انتظار المعجزة
من أين
لا أدرى : ولكنى هنا ألتاث
يوجعنى انتظار المعجزة •• الخ •

وهى من بحر الكامل ونرى البيت الثالث فيها قد ابتدأ بجزء من تفعيلة من البيت الثانى بينما انتهى ببعض تفعيلة اكتملت فى بداية البيت الرابع فقد قام الشـــاعر بتدوير التفعيلة وجعل بيتين يشـــتركان فى تفعيلة واحدة • ولو نظرنا الى كل بيت على حدة لظهر لنا البيتان الثالث والرابع على وزن آخر غير الكامل • ولكنـــه لم يدور الكلمـــات فى قصيدته • وكان بامكانه أن يتجنب تدوير التفعيلات لو هو أراد ذلك ولو فعل لصنع خيرا فى قصيدته •

وعلى الرغم من ايماننا أن لكل شاعر طريقته ومنهجه وأن له أن يختار مقومـات ابداعـه ــ وأن وضع القواعد وفرضها لا يكون على المبدعين ولا على الرواد ــ وايماننا بأن الابـداع بالتمرد على ما تتعـارف عليه الناس والاتيـان بالجديد • وان استوحشوا منه فانهـم لايلبثون أن يدركوا عظمته ومزيته • الا أن استخدام الأوزان العربية المقررة بهذه الطريقة تخل خللا بارزا بايقاعها ، وتؤثر أثرا مخلا بالنغم العام فى البيت عندما يتضارب الايقـاع فى بداية البيت وفى نهايته ، وذلك بسبب اضافة ايقاع مفاجىء فى أول البيت وبتر الايقاع فى آخره ، فيضطرب ذهن القارىء ويتصادم ذلك مع ماكانت الأنغـام تحـدثه فى نفسه ، ولن يدرك القارىء السر الا باعادة القصيدة المرة تلو الأخرى ، ليصل الى ادراك ماحدث • واذا وصل الى ذلك فانه سيعالج الموقف بالربط بين أجزاء التفعيلات فى قراءته لهـا ليقيم الايقاع فيها • وليس فى ذلك أى ميزة فنية ــ اذ لو كتبت كما هو معروف عنها لكان ذلك آجدى وآضمن لتاثير القصيدة على القارىء ، ويعتمـد فى الربط بين الأبيـات وتحقيق اتحادها على المعنى • اذ ليس كالمعنى وموسيقى الأفكار رباط مأمون بين الأبيات لبناء الوحدة الكاملة فيها وذلك باستخدام التضمين •

## النوع الثانى :

من التدوير هو تدوير كلمة ومثاله قول جورج غانم السابق :

لأهتف قبل الرحيل
ترى ياصغار الرعاة يعود الـ
رفيق البعيد •

وقد فصل بين أداة التعريف والمعرف . وقد كان بامكانه تلافى ذلك ولكنه لم يفعل لسبب لانراه . ولشد مانعذر نازك فى صرامتها فى فرض قاعدة منع التدوير فى الشعر الحر عندما نرى أمثلة كهذه ، مما يمس بشكل مباشر قواعد اللغة من غير سبب واضح أو غرض فنى مفهوم . ولماذا عندئذ لايكتب الشاعر أبياته جملة واحدة متواصلة ، يفصل بين جملها القائمة بالفواصل والنقط ، ويترك للقارىء اختيار أسلوب قراءته لها دون أن يمس ذلك الوزن الذى يريده الشاعر لقصيدته أو النسق الخاص بتوزيع جمله اذا هو بين ذلك ، ويترك قواعد اللغة فلا يفككها ، ويترك الوزن فلايغير نظامه والا فستتحول القصيدة من بناء فنى موح ومعبر بأثر بيانى ونفسى الى لعبة مهشمة يأبى القارىء أن يشارك الشاعر فى اللعب فيها .

وليس قول النويهى عن وجود ذلك فى الأشعار الغربية المعاصرة بمبرر لاستخدامها فى الشعر العربى اذ ان لكل لغة نظامها وأساليبها وطرق تعبيرها المختلفة مما لايسمح بالنقل الحرفى بين لغة وأخرى ... وهل يقبل الانجليز أن يفرض عليهم واحد منهم أسلوب الروى الواحد فى القصيدة أو أن يغير نظام الايقاع عندهم من نبرى الى كمى فقط لأن الشعر العربى كذلك . والدكتور النويهى يعرف تماما الاختلاف بين اللغة العربية واللغة الانجليزية فى أن اللغة العربية لغة (قواعدية) تجعل من القاعدة آساسا لتكوينها بينما اللغة الانجليزية لغة (تعبيرية) تقوم على التعبير المتعارف عليه والممكن تغييره واعادة صياغته . ودور القاعدة فيها ضئيل ومحدود جدا . وربما هو السبب فى امكان تشطير الكلمات والفصل بينها عندهم .

رابعا :

التشكيلات الخماسية والتساعية ·

وتقصد نازك بذلك مجيء البيت في الشعر الحر من خمس تفعيلات أو تسع (٩٨) وتعترض على ذلك ولا تقره في الشعر الحر واعتراضها هنا متضارب اذ أنها لاتعترض على الأعداد الوترية في الشعر مطلقا كالتفعيلة الواحدة أو التفعيلات السبع ، وانما تنص على الخمس والتسع على الرغم من أنها كتبت قصائد حرة تتضمن أبياتا مكونة من خمس تفعيلات · ونص عليها الدكتور النويهي وهي قصيدتها (الأفعوان) وفيها ثمانية عشر بيتا يتكون كل منها من خمس تفعيلات · وقصيدتها (طريق العودة) · وفيها عشرون بيتا في كل منها خمس تفعيلات (٩٩) الا أنها مع ذلك ترى منع ورود البيت على خمس تفعيلات لأن العرب لم يكتبوا شعرا خماسي التفعيلات ، وهذا مايوحي في رأيها بأن في العدد خمسة صفة تجعله لايصلح في شعر ذي ايقاع · ويرد عليها النويهي في ذلك موضحا أن العرب لم يكتبوا بيتا من خمس تفعيلات لأنهم (كانوا يقسمون البيت الى شطرين ويقتضون أن يكون الشطران متساويين في عدد تفاعيلهما · والنتيجة الحسابية هي أن تفاعيل البيت بأكمله ، مدورا أو غير مدور ، تكون دائما زوجية العدد) (١٠٠) وكذلك الأمر مع البيت ذي التسع تفعيلات فهي تأباه لأنه لم يرد عن العرب بيت على أكثر من ثماني تفعيلات (ولأن الرقم تسعة هو نفسه شنيع الوقع في السمع كالرقم خمسة تماما) (١٠١) وهذا ماحدا بالدكتور النويهي الى أن يتهم نازك مرة أخرى بالقراءة العروضية الحرفية للشعر قائلا (ان أذنها من ألفتها للشكل القديم وغرامها في قراءة الشعر بالتقطيع العروضي لاترتاح الى

هذين الطولين المعينين ، ولو استعملهما العرب لألفتهما آذنها) (١٠٢) ٠

وتلحق نازك بذلك ورود (مستفعلان) فى ضرب الرجز. وترى نازك منع ورودها بسبب التقاء الساكنين وورودها فى الشعر الحر شنيع يخالف فطرة الشعراء وترى آن الشعراء المعاصرين أوردوها فى شعرهم لسبب وحيد هو ( أن الشاعر الناشىء سمع آن فى الشعر الحر حرية فظن آن معنى تلك الحرية أن يخرج على العروض وقواعده ، وحتى على الأذن العربية وما تقبله ) (١٠٣) وفى ذلك خروج على الموسيقى الأساسية للشعر ٠ اذ آن الدكتور النويهى يرد عليها مرة أخرى هنا بأن العرب قد ذيلوا (مستفعلن) فى بحر البسيط. كما ذيلوا ( متفاعلن ) فاصبحت ( متفاعلان ) (١٠٤) مما ينفى مخالفة تذييل ( مستفعلن ) فى الرجز للذوق العربى ٠

ولئن كان النويهى قد بين هنا الجوانب العروضية للمشكلة ورد بها على نازك ، الا اننا لا بد أن نحاول التعرف على السبب وراء اراء نازك هذه خاصة فى قضية ـ مستفعلان وفى التشكلات الخماسية والتساعية ـ وليس هذه فحسب اذ لابد أن نضيف الى هاتين القضيتين قضايا أخرى ذات **ارتباط** وثيق بهما وبالسبب وراء فكرة نازك ٠ وهذه القضايا هى ما ذكرته نازك فى فصل بعنوان (أصناف الأخطاء العروضية) وبالذات قضية الخلط بين التشكيلات ، وقضية الخلط بين الوحدات المتساوية شكلا (١٠٥) ٠

وقبل مناقشة الأسباب فى آراء نازك ، نستعرض ما قالته فى هاتين المشكلتين وهما فى الواقع مشكلة واحدة ـ لا مشكلتان ـ كما توحى العناوين التى اختارتها وقسمتها نازك فى كتابها ٠

وكلمة التشكيلات هنـــا مختلف معناها عن تلك التى ذكرنا فى رقم ـ رابعا ـ اذ أنها قصدت بالأولى الابيات ذوات الخمس تفعيلات وذوات التســع ، بينما قصدت بالثـــانية الأضرب ـ فلو قالت الخلط بين الأضرب لكان أولى ، للابقاء على المصطلح العروضى كما هو ، ولكيلا تخلط التســميات عندها ٠

والخلط بين الأضراب المختلفة فى البحر الواحد أمر لا ترى السماح به فى الشعر الحر ، وهو يقع كثيرا فى الشعر الحر ولذا فانها تراه من الأخطاء العروضية فى هذا النمط الشعرى ، وترد السبب فى ذلك الى أن الشعراء ( قد حسبوا أن مسألة ارتكاز الشعر الحر الى ( التفعيلة ) بدلا من الشطر انما تعنى أن فى وسع الشاعر أن يورد أية تفعيلة فى ضرب القصيدة ما دام يحفظ وحدة التفعيلة فى الحشو ) ( ١٠٦) ٠

وعلى الرغم من أن هذا القول ليس ظنا من الشـــعراء ولكنـــه الحقيقة الا أن نازك تعـــارض ذلك وتوضح قولهـــا بمثال من قصيدة لفدوى طوقان وهى كالتالى ( مع ايضاح الضرب ) :

| | |
|---|---|
| وكنت فى يأسى أمد خلفها اليدين | ( فعول ) |
| أود لو بلغتها ، لمستها حقيقة | ( مفاعلن ) |
| شيئا يمس صدقه بالراحتين | ( مستفعلان ) |
| كانت سرابا فى سراب | ( مستفعلان ) |
| كانت بلا لون بلا مذاق | ( فعول ) |
| الحب عند الآخرين جف وانحصر | ( فعل ) |
| معناه فى صدر وساق | (مستفعلان ) |

وهذه أضرب ( تشكيلات ) متنوعة فى قصيدة واحدة

ولم يفعل العرب ذلك قط ، وانما كانوا يلتزمون بضرب واحد في القصيدة ، ونازك ترى أن يلتزم شعراء الشعر الحر بذلك أيضا ، ولم تعط لذلك أسبابا سوى عدم وروده عن العرب وليس ذلك بحجة ولو كانت لما كان الشعر الحر ، أما سببها الثاني فهو أن ذلك ( اختلاف فظيع يصك السمع العربي ويعذب حس الموسيقى لدى أى انسان مرهف السمع ) (١٠٧) ٠

وتتبع نازك قولها بكلام عن الخلط بين الوحدات المتساوية ، ولن نستعرض هذه النقطة لأنها مجرد تكرار للنقطة السابقة ولكن بوجه آخر ٠

ان نازك — وهي تنتقد غيرها — تأتي في شعرها بأضرب مختلفة وهذا مثال على ذلك من قصيدتها ( مرثية يوم تافه ) (١٠٨) ( مع ايضاح الضرب ) ٠

| | |
|---|---|
| انتهى اليوم الغريب | ( فاعلاتن ) |
| انتهى وانتحبت حتى الذنوب | (فاعلاتن ) |
| وبكت حتى حماقاتي التي سميتها | ( فاعلن ) |
| ذكرياتي | ( فاعلاتن ) |
| انتهى لم يبق في كفي منه | ( فاعلاتن ) |
| غير ذكرى نغم يصرخ في أعماق ذاتي | ( فاعلاتن ) |
| راثيا كفي التي أفرغتها | ( فاعلن ) |

وهي هنا استخدمت نوعين من أنواع أضرب بحر الرمل وهما الصحيح ( فاعلاتن ) والمحذوف ( فاعلن ) وهذا غير صحيح في قانونها ٠

ان السبب وراء منع نازك للتشكيلات الخماسية والتساعية ومنع ( مستفعلان ) في بحر الرجز ومنع تنوع الأضرب في قصيدة الشعر الحر هو اعتقادها بأن الشعر الحر

شعر ذو شطر واحد فكأنه الأرجوزة وهذا قادها الى ارتكاب كثير من الأخطاء منها أنها قالت بالتزام القافية ( ولابد أنها تقصد الضرب ) فى كل بيت من الشعر الحر لأنه شعر ذو شطر واحد (١٠٩) • وعندما عرفت الشعر الحر قالت :ـ ( هو شعر ذو شطر واحد ليس له طول ثابت ، وانما يصح أن يتغير عدد التفعيلات من شطر الى شطر • ويكون هذا التغير وفق قانون عروضى يتحكم فية) (١١٠) ولذلك فان بحرا كالكامل يتحول من بحر صاف فى الشعر الحر الى بحر ممزوج عندما يستخدم الشاعر أحد أضربه غير (الصحيحة) مثل مفعولن أو فعلن ويجب على الشاعر عندئذ أن يلتزم بذلك فى آخر كل شطر ، ويكون التنويع مقصورا على التفعيلة الأصلية للبحر فقط (١١١) •

وعندما تقرر نازك أو يتقرر فى ذهنها أن الشعر الحر شعر ذو شطر واحد تروح تجرى عليه كل حكم عروضى يجرى عادة على الشطر التقليدى فهى تقول (ان الشعر العربى فى مختلف عصوره لم يعرف الشطر ذا التفعيلات الخمس) (١١٢)

ويكاد كل بيت ذى ارتباط لفظى وثيق يصبح عندها شطرا فهى تسمى البيت المدون شطرا •

وتقريرها لهذا المفهوم هو الذى قادها لمنع البيت ذى التفعيلات التسع ومنع استخدام الأضرب المختلفة ومنع مستفعلان فى بحر الرجز لأن ذلك جميعه لم يرد عن العرب فى أشعارهم ، وهى تشترط على الشاعر ألا يتحرر الا فى عدد التفعيلات فقط وتوجب عليه الالتزام (بالسنن الشعرية التى أطاعها الشاعر العربى منذ الجاهلية حتى يومنا هذا) (١١٣) وما ذلك الا أن الشعر الحر شعر ذو شطر واحد •

والحق ان نازك تخطىء بذلك خطأ كبيرا فكلمة شطر في معناهـا الأصلي هي : نصف الشيء وجزؤه ـ كمـا في القاموس ـ وهذا يجعل من الخطأ ـ تعبيرا ـ أن نقول بأن الشـعر الحر شـعر ذو جزء واحد أو نصف واحد • ولابد للشطر الواحد من شطر آخر يقابله وهذا ليس من الشعر الحر • وان في قولنا شطر عن بيت الشعر الحر التزاما بما للشطر من حدود ومفاهيم ، وهذا ما أوقع نازك في المأزق ولكنها لابد أن تعلم أن لا شطر عند العرب من تفعيلة واحدة أو من ثلاث أو من سبع ، فهل تمنع هذه أيضا مثلما صنعت خمس تفعيلات وتسعا •

ان هذا غير ممكن والا فاننا نقضي على فكرة الشعر الحر ونعود به الى الشعر العمودي • وهذا ما لا تريدة نازك ، وما لا تفعله في شعرها كما رأينا في الأمثلة السابقة •

ومثلما دأبت نازك على استخدام كلمة شطر لتعني بها بيتا من الشعر الحر فقد دأبت أيضا على الاستناد في أحكامها على التقليد العروضي العربي فصارت ـ تأبى على الشعراء المعاصرين أن يخالفوا قواعد العروض ، وكأنها نسيت أنها هي خـالفت العروضيين وانشقت عليهم ، مثلما فعل ذلك شعراء عرب قدمـاء كالفرزدق وأبو العتاهية وأبو نواس وغيرهم • ومخالفة قواعد العروضيين أمر متعارف عليه عند فصحاء العرب ، ويؤكد لنا ذلك أبو العباس المبرد في كتابه ( الكامل ) ، **ولعله من المفيد أن تنقل منه خبرا في ذلـك حيث استشهد بأبيات أنشدها علي رضوان الله عليه وهي :**

اشدد حيازيمك للموت فان المـوت لاقيـكا
ولا تجـزع من المـوت اذا حـل بواديـكا

فقال المبرد (١١٤) : ( والشـعر انما يصـح بأن تحـذف ( اشدد ) فتقول :

حيـازيمك للمـوت فان الموت لاقيـكا

ولكن الفصحـاء من العرب يزيدون ما عليـه المعنى ، ولا يعتدون به في الوزن ويحذفـون من الوزن • علمـا بأن المخاطب يعلم ما يزيدونه ، فهو اذا قال ( حيازيمك للموت ) فقد أضمر ( اشدد ) • فأظهره ولم يعتد به • قال : وحدثني أبو عثمان المازني قال : **فصحاء العرب ينشدون كثيرا :**

لسعد بن الضـباب اذا غـدا
أحب الينا منك فافرس حمر

**وانما الشعر :**

لعمرى لسعد بن الضباب اذا غدا •

هذا مايفعله فصحاء العرب يزيدون تفعيلة كاملة (أو شبه كاملة) وينقصون تفعيلة كاملة ويفهم المخـاطب ذلك منهم • ونحن نأتى فنضيق على أنفسـنا بدعـوى متابعة العرب •

وكذلك فان النقد الحديث يركز على عامل التمايز بين الشعراء فى أساليب النظم وطرقه وبعض النقاد يؤكدون على ( أن المدارس المختلفة وكذلك الشـعراء ـ المختلفون يحققون النماذج المثالية ( فى النظم ) بطرق مختلفة وأن لكل مدرسة وأحيانا لكل شاعر نموذجه الخاص فى الوزن • ولذلك فانـه من الظلم ومن الخطأ أن نحـكم على المدارس والشعراء على ضوء أى قاعدة معينة ) (١١٥) وكأنهم يردون

على تطرف نازك وتشددها في قواعدها عندما يؤكدون أن تاريخ النظم ان هو الاصراع بين النمـاذج المختلفة ، وأن المتشدد منهـا والمتطرف سـيخلف بنموذج متطرف يغايره ويعاكسه (١١٦) .

ان ارتباط مسمى شطر بالبيت في الشعر الحر كان هو السبب في معظم ملاحظات نازك الملائكة .. ومن تتبع هذه التسمية في كتابها نجد ان لها ارتباطا وثيقا يشمل غالب ما في الكتاب من اراء من ذلك هذه النقاط التي ذكرنا هنا . ومنها التضمين ومنع نازك له ـ تبعـا لمنعـه في الشـعر العمودي . ومنها الزام الشـعراء بالقـافية ـ أو تحبيذها للقافية ( الروي الموحد ) في الشعر الحر ، واعتبار غيابها عيبا في القصيدة . وذلك عندها أحد أصنـاف الأخطـاء العروضية في الشعر الحر (١١٧) .

ولقد اقترح الدكتور ـ عز الدين اسماعيل (١١٨) أن نستبدل كلمة ( شطر ) بكلمة ( سطر ) ولكننا لا نجد مبررا لتجنب كلمة (بيت) لتكون مسمى ثابتا لكل بيت من الشعر سواء كان عموديا أو مرسلا أو حرا ، وليس من فارق عندئذ سوى أن البيت العمودي والمرسل مقسوم الى شطرين . أما البيت ( الحر ) فغير مقسوم ، بينما كلمة شطر مرفوضة في الشعر الحر لما تجره من ملابسات عروضية ولغوية . وكلمة ( سطر ) غير مقبولة أيضا لأنها ذات ارتباط بأسلوب الكتابة النثرية لا الشعر . ولأنها تسمية عامة لكل ما يكتب . بينما لدينا تعبير اصطلاحي ثابت وواضح وهو ( البيت ) وهذه الكلمة لم تقصر في أداء المعنى ، فلسنا بحاجة اذن لتغييرها .

**نازك ومستقبل الشعر الحر :**

نختم بحثنا بحديث عن مستقبل الشعر الحر كما تراه نازك . ويتلخص رأيها في ذلك بأن حركة الشعر الحر (سوف

يرتد عنهـا اكثر الذين استجابوا لها · على أن ذلك لايعنى أنها سوف تموت وانما سيبقى الشعر الحر قائما ماقام الشعر العربى ومالبثت العواطف الانسـانية · ولسـوف ينتهى التطرف الى اتزان رصين) (١٢٠) ·

ونازك اذن كانت تبشر بقيام معادلة متوازنة فى كتابة الشعر العربى بحيث تتنوع وتتعدد أشكال القصيدة على أنواع مختلفة من ( شعر الشطرين أو الموشح أو شعر المقطوعة أو الشعر الحر أو سـواء (وذلك لأن ) الشكل مرتبط تمامـا بمضامين القصائد ) (١٢١) ·

والأسباب التى تراها نازك لعودة الشعر الحر من حالة التطرف ـ كما تسميها ـ الى حالة الاتزان الرصين هى ان اوزان الشعر الحر ( لا تصلح للموضوعـات كلها ، بسبب القيود التى تفرضها عليه وحدة التفعيلة وانعدام الوقفات وقابلية التدفق والموسيقية ) (١٢٢) ولم توضح الموضوعات التى يصلح لها الشعر الحر او لا يصلح · ولكننا سبق وأن وضحنا تضارب ارائها فى هذا الشأن ·

ولقد ظلت نازك تؤكد على نفس المصير للشعر الحر فى كل ما تنشره عن هذا الموضوع فقد ذكـرت ذلك فى مقدمة آخر ديوان أصدرته وهو ( شجرة القمر ـ ١٩٦٨) وفى آخر مقال نشر لها فى هذا الموضوع (١٢١) م ·

ولقد ثبتت نازك على كثير من آرائها · فهى بعد ثمانية عشر عاما من صدور كتابها ( قضايا الشعر المعاصر ) تكتب مقالا تعرف فيه الشعر الحر بأنه ( موزون وزنا كاملا ، ولا يخرج على موازين الخليل اللهم الا فى أسـلوبنا فى ترتيب التفعيلات وفى اختلاف عددها من شطر الى شطر ) (١٢٣) ·

ولم تزل تحبذ وتدعو الى القافية ( الروى ) الموحدة فى

الشعر الحر فى كتابهـا وفى مقدمة ( شجرة القمر ) وفى مقالها الأخير هذا • ولا تكتفى بالتحبذ بل تعد بأنها ستزيد من العناية بالقافية فى شعرها الحر التالى وتذكر أنهـا قد برت بهذا الـوعد ( كما سيشـاهد القارىء فى مجموعتى القادمة ) (١٢٤) •

وتؤكد فى آخر مقالها على ( أن كل مراقب نزيه ينظر الى الموقف القـائم يدرك ادراكا واضحا أن الشعر الحر هو المنتصر الغالب . وهو الذى يملك المستقبل ) (١٢٥) •

هذا هو موقف نازك الملائكة الناقدة ، ولكن ما هو موقف نازك الشاعرة ؟

ان آخر عمل شعرى أصدرته نازك كان ديوانها (شجرة القمر ) وذلك سنة ١٩٦٨ •ونشرت بعده قصائد قليلة فى مناسبات متباعدة كان آخرها قصيدة حرة أذيعت من تلفزيون الكويت فى أواخر سنة ١٩٧٢ بعنوان ( للصلاة والثورة ) وتقول عنها نازك بأنها قصيدة طويلة من بحر الرجز وتقول انها لم تنشر بعد (١٢٦) •

ونحن نعرف لنازك قصيدة حرة بنفس العنوان وعلى نفس البحر منشورة فى مجلة ( الثقافة ) المصرية سنة ١٩٧٣ فلعل فى الأمر تشابها أو اختلاطا (١٢٧) •

وموضوع القصيدة عن القدس الشريف ومناسبته تلقى الشاعرة لبطاقة معايدة عليها صورة لقبة الصخرة بالقدس • ولولا أن القصيدة تحمل اسم نازك الملائكة لما صدق القارىء أنها هى صاحبتها • فهى قصيدة خطابية تقريرية تقوم على مقاطع متشابهة تشابها شديدا ، يجعلها مجرد تكرار لبعضها وكل مقطع يبدأ بهذا البيت :

يا قبة الصخـره

ولكي نرى مدى التشابه والتكرار في القصيدة نقتبس هنا البيتين الأولين من كل مقطع :

يا قبة الصخـره
ياورد يا ابتهال ياحضره

. . .

ياقبة الصخـره
يا جرح يا ضماد يا زهره

. . .

ياقبة الصخـره
ياحق يا ايمـان يا ثوره

. . .

ياقبة الصخـره
يا حقل قمح نادب عطره

. . .

ياقبة الصخـره
يا جنح ليل فاقد فجره

. . .

ياقبة الصخـره
ياذكر ياترتيـل ياحضره

. . .

ياقبة الصخـره
وجهك هل نحظى به يا عذبة النظرة

. . .

ياقبة الصخـره
يارمـز ياتاريخ يافكره

يا قبة الصخرة
يا لغم يا اعصار يا سجينة خطره

...

وتنطلق الآبيات بعد ذلك فى كل مقطع ممسكة بزمام ياء النداء وكأنها صرخات أو شعارات سياسية يطلقها بعض المتظاهرين · وتسف أحيانا فى عباراتها اسفافا بالغا مثل قولها ( وأسدل الستار ــ والرواية انتهت ) وقولها ( ودولة اللصـــوص والقــرود ) و ( باسم مـــاذا تمنع الصلاة فى الحضره ) وغيرها كثير مما لا يحسن مجينه فى مقالة صحفية ·

ان من يقرأ مثل هذه القصيدة يدرك تماما لماذا أخذت نازك تنادى وتصر فى النداء بالاكثـــار من اعتماد الروى الموحد فى الشعر الحر · وذلك لأن قصيدة كهذه لا يلحقها بالشعر الا ما للشعر من سمات خارجية كالقافية والوزن ــ وان كان ذلك لايغنى فتيلا ــ وكأن نازك هنا تطبق عمليا كل ما ذكرته فى كتابها عن عيوب الشعر الحر من التدفق والرتابة ( والابتذال ) ·

ان نازك بكتابتها لقصيدة كهذه وقولها انها آخر قصيدة حرة لها وذلك بعد كتابتها بسبع سنين ، لتكتب بيديها نهاية مؤسفة لشعرهـــا الحر الذى نراه فى دواوينهـــا الســـابقة وبالأخص ( شـــظايا ورماد ) و ( قرارة الموجـــة ) · وهذه انتكاسة منها وعقم فنى أين هو من قصيدة ( الخيط المشدود فى شجرة السرو ) مثلا · ان قصيدة كقصيدتها عن القدس لأشبه شىء بالمحاولات الأولى فى الشعر الحر وهى لا ترتفع عن مستوى قصيدة باكثير عن سوريا ، ولا ترقى ــ أبدا ــ الى مستوى قصيدة ( الكوليرا ) لنازك · وهذه نهاية مؤسفة لشعر رائدة من أبرز رواد الشعر الحر ومن أبلغهم أثرا ·

## التعليقات

١ ـ **بروكلمان** : تاريخ الأدب العربي ١ / ١٥

٢ ـ **لا يقتصر** هذا المصطلح على البناء العروضي المقصود بقصد ـ بل يشمل أسلوب الشعر وطريقة صياغته أيضا

**انظر ابن قتيبة** : الشعر والشعراء ١ / ١٥ ـ ٢٦

٣ ـ **ابن خلدون** : المقدمة ٥٨٣

٤ ـ **الزهاوي** : الكلم المنظوم ١٧١ .

٥ ـ **انظر رأى الزهاوى فى ذلك** : د . يوسف عز الدين فى الأدب العربي الحديث ٢١٣ . وانظر رأى العقاد فى الرسالة عدد ٥٤١ / ١٥ ـ ١١ ـ ١٩٤٣م . السنة الحادية عشرة ص ٩٠١ .

٦ ـ **لقد اثبت ذلك الدكتور يوسف عز الدين فى كتابه** : فى الأدب العربي الحديث . بحوث ومقالات ص ٢٢١ ـ ٢٢٢ .

٧ ـ ديوان الشرق الشاكر ٥٣٥ .

٨ ـ **د . يوسف عز الدين** : فى الأدب العربي الحديث ٢٢٧ .

٩ ـ **الدكتور محمد النويهي** : قضية الشعر الجديد ٤٥٣ .

١٠ ـ المرجع السابق ٤٥٤ .

١١ ـ **على احمد باكثير** : روميو وجوليت ٣ .

١٢ ـ **عز الدين الأمين** : نظرية الفن المتجدد . وتطبيقها على الشعر ٢٠

١٣ ـ المرجع السابق ٣٣ .

١٤ ـ **غالي شكرى** : شعرنا الحديث الى أين ٧ .

١٥ ـ المرجع السابق ٥٦ .

١٦ ـ المرجع السابق ٥٦ ـ ٧٢ .

١٧ ـ **انظر** مثلا صفحة ٧٢ من كتابها البحث عن الجذور . ومما جاء من محاولات ما أورده الدكتور عبد الواحد لؤلؤة في مقال له في مجلة شعر اللبنانية ( عدد ٤٣ صيف ١٩٦٩ السنة الحادية عشرة . ص ٦٦ ) حيث اقترح أن يسمى ( شعر العمود المطور ) لأنه شعر عمود لكنه تطور عن عمود الخليل .

١٨ ـ **للاستزادة عن أثر الصلوات الكنسية على الشعراء في لبنان انظر** :
S. Mozeh. Modern Arabic Poetry. 21.

١٩ ـ انظر : M.U. Abrams. A Glossary of Literary Terms - 66.

٢٠ ـ **سلمى الخضراء الجيوسي** :
Trends and movements in Modern Arabic Poetry. 2 631.

٢١ ـ **انظر كتابه** : ماذا صنعت بالذهب ماذا فعلت بالوردة . وبعض ما فيه من قصائد من الشعر المنثور وبعضها من نوع قصيدة النثر .

٢٢ ـ **ميخائيل نعيمة** : الغربال الجديد ٦٢ .

٢٣ ـ **انظر** : جوامع الشعر للفارابي ١٧٢ .

٢٤ ـ قضايا الشعر المعاصر ٢٣ .

٢٥ ـ المرجع السابق ١٢ .

٢٦ ـ المرجع السابق ٢٤ .

٢٧ ـ المرجع السابق ٢٥ .

٢٨ ـ **البند** : شعر ذو شطر واحد يقوم ايقاعه على أساس التفعيلة الواحدة المكررة . ويجيء على وزنين من الاوزان العربية هما الهزج والرمل ، واحيانا يخلط الشاعر بين الوزنين . ويكتب البند على الورق وكأنه نثر . **راجع كتاب نازك الملائكة** : قضايا الشعر المعاصر . ١٦٩ .

٢٩ ـ المرجع السابق ٢٦ .

٣٠ ـ المرجع السابق ١٧١ .

٣١ ـ **نازك الملائكة** : محاضرات في شعر علي محمود طه ١٨٧ .

٣٢ – كتب صامويل موريه عن الموشحات من حيث انبعاثها وتطورها في القرن التاسع عشر وعن تطورها في مصر في مطلع القرن التاسع عشر وعن تطورها في مصر في مطلع القرن العشرين وعن مدرسة المهجر في أمريكا الشمالية وتطور الموشحات ، كتابة وافية يحسن الرجوع اليها في كتابه : Modern Arabic Poetry.

٣٣ – تؤكد نازك ذلك دائما في كتاباتها انظر ( قضايا ٢٦ ) ومحاضرات في شعر علي محمود طه ١٨٩ .

٣٤ – د . يوسف عز الدين : في الادب العربي الحديث ٢١٩ على أن المؤلف هنا يخلط بين الشعر المرسل والحر والمنثور ويعمها جميعها بالهجوم واصفا اياها بانها شعر حر سواء التزمت وزنا أم لم تلتزم ولقد كنا نتمنى لو أن باحثا جليلا كالدكتور عز الدين قد فرق بين هذه الفنون ليحكم عليها حكما أدق وأصدق لوجود اختلاف شديد فيما بينها كما هو موضح اعلاه .

٣٥ – المرجع السابق ٢٢٧ .

٣٦ – **انظر في ذلك :**

A. M. K. Zubaidi, The Apollo School's Early Experiments in Free Verze, (Journal of Arabic Literature, 1973).

٣٧ – يذكر الدكتور الزبيدي أن ابا شادي في قصيدته هذه قد تأثر من كتاب ماريوت مونرو الصادر في نفس السنة .
المرجع السابق ١ .

٣٨ – **ابو شادي** : الشفق الباكي ٥٣٥ .

٣٩ – د . الزبيدي ( كما في تعليق ٣٤ ) – ٩ .

٤٠ – مجلة أبولو ٣/ السنة الاولى ١٩٣٢ (٢٢٧) .

٤١ – **علي احمد باكثير** : روميو وجولييت ٣ .

٤٢ – وذلك في مقدمة لمسرحية باكثير : أخناتون ونفرتيتي ٥ .

٤٣ – روميو وجولييت ٣ .

٤٤ – المرجع السابق ١١٨ .

٤٥ – المرجع السابق ١١٩ .

٤٦ – **علي احمد باكثير** : اخناتون ونفرتيتي ١٢ .

٤٧ ـ المرجع السابق ١٣ ·

٤٨ ـ مجلة الرسالة ٦٢٥/ ١٩٤٥ ص ٧٥٢ ·

٤٩ ـ **سلمى الخضراء الجيوسى** :

Trends and movements in modern Arabic Poetry, 2, 547.

٥٠ ـ مجلة الرسالة رقم ٩٣٩/٥٤٢ ـ ١٩٤٣ · وجميع الأعداد الصادره في تلك الفترة ·

٥١ ـ في كتابها السابق ذكره ص **548** ولقد ذكر الدكتور يوسف عز الدين اثر مدرسة أبولو على الشعراء الشباب في العراق ( في الأدب العربي الحديث ٢٤٥/٢٥١ ) ·

٥٢ ـ مجلة الرسالة رقم ٧٥٢/٦٢٥ ـ ١٩٤٥ ·

٥٣ ـ **ابن خلدون** : المقدمة ٥٨٦ ·

٥٤ ـ قضايا الشعر المعاصر ١١١ ·

٥٥ ـ شظايا ورماد ١٣٦ ·

٥٦ ـ **على احمد باكثير** : روميو وجولييت ٥٤ ·

٥٧ ـ اخناتون ونفرتيتى ٦ ( مقدمة الطبعه الثانية ) ·

٥٨ ـ د · **يوسف عز الدين** : في الأدب العربي الحديث ٢٤٩ ·

٥٩ ـ **انظر كتابه** : Modern Arabic Poetry, 204.

٦٠ ـ عاشقة الليل ٢١٤ ·

٦١ ـ الأرواح الحائرة ٦٥ ·

٦٢ ـ همس الجفون ٢٦ ، ٣٥ ·

٦٣ ـ المقدمة ٥٨٣ ·

٦٤ ـ روى باكثير هذه القصة في برنامج اذاعى بعنوان ( مع الأدباء ) في اذاعة القاهرة عام ١٩٦٩ ·

٦٥ ـ د · **يوسف عز الدين** : في الأدب العربي الحديث ٢١٤ ·

٦٦ ـ وذلك على الرغم من وضوح الفكرة عنده ، واعتماده على نظرية

فنية للتجديد قوامها الاتحاد العضوي بين الشكل والمضمون ( انظر مجلة ادبي . مجلد ١ رقم ٧ ـ ٩ ص ٣٥٥ سنة ١٩٢٦ .
وانظر مقال الدكتور الزبيدي المذكور في تعليق رقم ٣٤ ) .

٦٧ ـ شظايا ورماد ٧ ، ٢٦ .

٦٨ ـ قضايا الشعر المعاصر ٤٣ ـ ٤٧ .

٦٩ ـ أدبي . مجلد ١ رقم ٧ ـ ٩ سنة ١٩٣٦ ص ٣٥٥ .

٧٠ ـ قضايا ٥٨ .

٧١ ـ ديوان السياب جـ ١ ـ ٦٥٦ .

٧٢ ـ المرجع السابق في قصيدته ( ها ... ها ... هوه ) ٦٣٥ وانظر ايضا قصيدة ( يا غربة الروح ) ٦٦٠ .

٧٣ ـ علي احمد باكثير . اخناتون ونفرتيتي ١٢ .

٧٤ ـ قضايا ٢٨ .

٧٥ ـ ديوان النابغة ١٩٩ .

٧٦ ـ شظايا ورماد . قصيده ( مر القطار ) ٦١ .

٧٧ ـ قضايا ٣٠ .

٧٨ ـ المرجع السابق ٣٤ .

٧٩ ـ المرجع السابق ٨٢ .

٨٠ ـ المرجع السابق ٨٤ .

٨١ ـ قصة الشعر الجديد ٢٦٤ .

٨٢ ـ المرجع السابق ٢٧٠ وانظر كلام نازك في ذلك : قضايا ٨٧ .

٨٣ ـ المرجع السابق ٢٦٧ .

٨٤ ـ المرجع السابق ٢٦٥ .

٨٥ ـ قضايا ٨٥ .

٨٦ ـ قرارة الموجه ( الى العام الجديد ) ٥٥ .

٨٧ ـ تقصد نازك بالحرف الصلد كل ما عدا حروف العلة من حروف الهجاء .

٨٨ ـ قضايا ٩٠ ·

٨٩ ـ المرجع السابق ٨٩ ·

٩٠ ـ قضية الشعر الجديد ٢٧٢ ·

٩١ ـ المرجع السابق ٢٧٤ ·

٩٢ ـ قضايا ٩٢ ·

٩٣ ـ المرجع السابق ٩٦ ·

٩٤ ـ سنناقش موضوع الروى فى الشعر الحر لاحقا فى هذا البحث · كما أننا سنناقش وصف نازك للشعر الحر بشعر الشطر الواحد وهو ما دابت على فعله فى هذه النقاط وقد استعضنا عن ذلك بالالتزام بمسمى الشعر الحر فى هذه النقاط الأربع كى لا يلتبس الأمر ولا نضطر لمناقشة ذلك فى غير موضعه من البحث ·

٩٥ ـ قضايا ١٥٧ ·

٩٦ ـ المرجع السابق ٩٦ ·

٩٧ ـ قضية الشعر الجديد ٢٧٧ ·

٩٨ ـ قضايا ١٠١ ·

٩٩ ـ قضية الشعر الجديد ٢٩١ ·

١٠٠ـ المرجع السابق ٢٩٠ ·

١٠١ـ قضايا ١٠٤ ·

١٠٢ـ قضية الشعر الجديد ٢٩٠ ·

١٠٣ـ قضايا ١٠٦ ·

١٠٤ـ قضية الشعر الجديد ٢٩٤ ·

١٠٥ـ قضايا ١٥١ ·

١٠٦ـ المرجع السابق ١٥٢ ·

١٠٧ـ المرجع السابق ١٥٤ ·

١٠٨ـ شظايا ورماد ٩٢ ·

١٠٩ـ قضايا ٧٥ ·

١١٠ـ المرجع السابق ٦٠ .

١١١ـ المرجع السابق ٧١ .

١١٢ـ المرجع السابق ١٠١ .

١١٣ـ المرجع السابق ٦٣ .

١١٤ـ الكامل جـ ٣ ـ ٩٣٢ .

١١٥ـ انظر :
R Wellek and A Warren Theory of Literature, 172

١١٦ـ المرجع السابق .

١١٧ـ قضايا ١٦٢ .

١١٨ـ الشعر العربي المعاصر ١٠٣ .

١١٩ـ قضايا ١٠٩ .

١٢٠ـ المرجع السابق ٣٥ .

١٢١ـ من مقال لها نشرته في ( المجلة العربية ) العدد ١ سنة ٤ جمادى الثانية ١٤٠٠ هـ ( المملكة العربية السعودية ) .

١٢٢ـ قضايا ٣٤ .

١٢٣ـ المجلة العربية ١٣ .

١٢٤ـ المرجع السابق ١٤ .

١٢٥ـ المرجع السابق ١٦ .

١٢٦ـ المجلة العربية ١٥ .

١٢٧ـ مجلة الثقافة العدد الأول / اكتوبر ١٩٧٣ ص ٢٣ .

# تحرر الأوزان فى الشعر القديم

لم يكن الشعر الحر خروجا عن الوزن الشعرى العربى ، وان كان خروجا عن المعايير الخليلية للاوزان . وهذا لا يطعن فى حقيقة الشعر الحر كشعر ولا فى مستواه كفن لغوى بديع . لان قيد الوزن المطلق متوفر فيه بقيامه على التفعيلة كجذر عروضى للقصيدة . ثم لأن الخروج عن معايير الخليل لا ينفى صفة الشعر عن القصيدة . وهذا ليس برأى منطقى نطرحه وانما هو خلاصة استخلصناها من تتبع كتب العرب سواء دواوين شعر او كتب أدب ونقد ولغة . وسنعرض فى هذا البحث متتبعين مسيرة الشعر العربى وخروجه عن قواعد الخليل منذ عصر الجاهلية .

**فاولا ـ الخروج عن الوزن الواحد للقصيدة :**

يقول الباقلانى ان ما اختلف وزنه ليس بشعر (١) وعليه فالشعر عنده ليس بان يكون موزونا ومقفى فقط بل متفق الوزن أيضا . ولكن غيره ممن سبقوه من شيوخ الادب واللغة يرون غير ما يرى . **وليس ادل على ما نقول من دخول قصيدة عبيد بن الأبرص :**

أقفر من أهله ملحوب ... فالقطبيات فالذنوب

لديوان الشعر العربى من اوسع أبوابه ، فقد جعلها أبو زيد القرشى أولى المجمهرات فى كتابه « جمهرة أشعار العرب » . بل ان التبريزى ليجعلها احدى المعلقات العشر . ولم يكن ذلك عن جهل منهم بخروجها عن الوزن الخليلى فقد أكد ذلك الخروج قدامة بن جعفر وقال ان فى هذه القصيدة أبياتا ( قد خرجت عن العروض البتة ) (٢) . وسمى ما فيها بالتخلع وهو - عنده - من عيوب الشعر ، وهو ان يكون الشعر ( قبيح الوزن قد أفرط تزحيفه وجعل ذلك بنية للشعر كله) (٣) . وهذا رأى قدامة فى قصيدة عبيد ، وهو ينسب ما فيها من اختلاف عما يعهده من بحور الشعر الى « التخلع » أى كثرة الزحاف وسنرى أن الأمر فيها غير ذلك عندما نحلل وزنها . ولكنا نذكر قبل ذلك رأى عالم آخر فى أمر هذه القصيدة . هو أبو عبيد الله المرزبانى الذى ينقل عن الاخفش وصفه لهذه القصيدة بأنها شعر غير مؤتلف البناء ويسمى عند العرب « الرمل » ويقول ان العرب لا يجدون منه شيئا الا انه عيب فى الشعر (٤) والمرزبانى بنقله قول الأخفش هذا يأخذ برأى قدامة السابق من جعل الزحاف والاكثار منه هو العلة فى هذا الوزن الغريب للقصيدة ويدل على ذلك نقله لرأى قدامة فى موطن آخر من نفس الكتاب (٥) . ولكن هذا الموقف من قدامة بن جعفر ومن المرزبانى لا ينفى صفة الشعر عن قصيدة عبيد حتى عندهما . **بل ان قدامة يقول عن البيت التالى لعبيد :**

والحى ما عاش فى تكذيب ... طول الحياة له تعذيب

( هذا معنى جيد ولفظ حسن الا أن وزنه قد شانه ) ويعلل هذا الحكم بقوله ( فما جرى من التزحيف هذا المجرى فى القصيدة أو الأبيات كلها أو أكثرها كان قبيحا ، من أجل

افراطـه فى التخلع واحدة ، ثم من أجل دوامـه وكثرتـه ثـانية ) (٦) · وذلك لانه يرى أن التزحيف لا يسـتحب الافراط فيه · وانما يكون فى بيت أو بيتين من غير توال ولا اتساق · فقدامة اذن يناقش موضوع وزن قصيدة عبيد من حيث افراط صاحبها فى استخدام الزحاف ، وهذا أمر يراه قدامة من عيوب الشعر المخلة بالوزن ويجاريه فى ذلك المرزبانى · ولكن القصيدة غير ما ذهب اليه قدامة ، اذ ان اختلاف وزنها عن معهود الأوزان ليس لما فيها من زحاف ، وانما لأخذ الشاعر بفكرة المزج بين البحور وهذا ما نراه جليا فى القصيدة ·

( وسنورد منها أبياتا نرضح معها أوزانها كى يتضح الأمر فيها ) ·

**يقول عبيد بن الأبرص (٧) ·**

١ ـ أقفر من أهله ملحوب

فاعلتن · فاعلن · سفعولن

٢ ـ فالقطبيات فالذنوب

فاعلتن · فاعلن · فعولن

٣ ـ فراكس فثعيلبات

مفاعلن · فعلن · فعولن

٤ ـ فذات فرقين فالقليب

فاعلتن · فاعلن · فعولن

٥ ـ فعرة ، فقفار حبر

مفاعلن · فعلن · فعولن

٦ ــ ليس بها منهم عريب

فاعلتن · فاعلن · فعولن

٧ ــ وبدلت من أهلها وحوشا

مفماعلن · مستفعلن · فعولن

٨ ــ وغيرت حالها الخطوب

مفاعلن · فاعلن · فعولن

**وورد رقم ــ ٧ ــ في الديوان كالتالى :**

ان بدلت أهلها وحوشا

مستفعلن · فاعلن · فعولن ·

٩ ــ أرض توارثها شعوب

مستفعلن · فعلن · فعولن

١٠ ــ وكل من حلها محروب

مفاعلن · فاعلن · مفعولن ·

١١ ــ اما قتيل ، واما هالك

مستفعلن · فاعلن · مستفعلن

١٢ ــ والشيب شين لمن يشيب

مستفعلن · فاعلن · فعولن ·

١٣ ــ واهية أو معين ممعن

فاعلتن · فاعلن · مستفعلن

١٤ ــ أو هضبة دونها لهوب

مستفعلن · فاعلن · فعولن

١٥ ــ ان يك حول منها أهلها

فاعلتن · فعلن · مستفعلن

١٦ ـ فلا بدى ولا عجيب

مفاعلن • فاعلن • فعولن •

**وورد رقم ـ ١٥ ـ فى الديوان كالتالى :**

ان تلك حالت وحول أهلها

مفتعلن • فاعلات • مفاعلن •

١٧ ـ أويك قد أقفز منها جوها

فاعلتن • فاعلتن • مستفعلن

١٨ ـ وعادها المحل والجدوب

مفاعلن • فاعلن • فعولن •

١٩ ـ فكل ذى نعمة مخلوس

مفاعلن • فاعلن • مفعولن

٢٠ ـ وكل ذى أمل مكذوب

مفاعلن • فعلن • مفعولن •

٢١ ـ افلح بما شئت فقد يبلغ باا

مستفعلن • فاعلتن • فاعلتن

٢٢ ـ ضعف ، وقد يخدع الآريب

فاعلتن • فاعلن فعولن •

٢٣ ـ الاسجيات ما القلوب

مستفعلن • فاعلن • فعولن •

٢٤ ـ وكم يصيرن شانئا حبيب

مفاعلن • مستفعلن • فعولن •

٢٥ ــ كأنها من حمير عانات

مفاعلن · فاعلات · مفعولن ·

٢٦ ــ جون بصفحته ندوب

مستفعلن · فعلن · فعولن ·

**وورد رقم ــ ٢٥ ــ في الديوان كالتالى :**

كأنها من حمير غاب

مفاعلن · فاعلن · فعولن ·

٢٧ ــ فنفضت ريشها وولت

فعلتن · فاعلن · فعولن

٢٨ ــ فذاك من نهضة قريب

مفاعلن · فاعلن · فعولن ·

**وورد الشطر ــ رقم ٢٧ ــ والشطر ــ رقم ٢٨ ــ**

**في الديوان كالتالى :**

فنفضت ريشها وانتفضت فعلتن · فاعلن · فاعلتن ·

وهى من نهضة قريب فاعلن · فاعلن · فعولن ·

٢٩ ــ فنهضت نحوه حثيثة

فعلتن · فاعلن · مفاعلن ·

٣٠ ــ وحردت حردة تسيب

فعلتن · فاعلن · فعولن ·

ونكتفى بهذه الأبيات اذ ان ماسواها من أبيات فى القصيدة لايعدو أن يكون مشابها فى وزنه لواحد من هذه الأبيات المثبتة هنا ·

**ونخرج من هذه الأبيات بأوزان شعرية سبعة فى قصيدة واحدة هى :**

١ ـ مجزوء البسيط (صحيح الضرب) وذلك فى الأشــطر ذوات الأرقام ١١ ، ١٣ . ١٥ ويلحق فيها رقم ـ ٢٧ ـ برواية الديوان ورقم ٢٩ ٠

٢ ـ مجزوء البسيط (مقطوع الضرب) وذلك فى الأشــطر ذوات الأرقام ١ ، ١٠ ، ١٩ ، ٢٠ ٠

٣ ـ مخلع البسيط فى الأشطر ٢ . ٣ ، ٤ . ٥ ، ٦ ، ٨ . ٩ ١٢ ، ١٤ ، ١٦ ، ١٨ ، ٢٢ ، ٢٣ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٢٨ ، ٣٠ ويلحق فيها رقم ٧ ورقم ٢٥ برواية الديوان ٠

٤ ـ الرجز (مقطوع الضرب ، مع دخول الخبن عليه) وذلك فى الأشطر ٧ . ٢٤ ٠

٥ ـ الجز (صحيح الضرب) فى الشطر ١٧ ٠

٦ ـ البحــر المنسرح (مقطوع الضرب) وذلك فى الشــطر رقم ـ ٢٥ ـ وجــاء الشــطر رقم ـ ١٥ ـ فى رواية الديوان ـ كما هو موضح أعلاه ـ على وزن مقابل لوزن البحر المنسرح ٠

٧ ـ أما الشطر رقم ـ ٢٨ ـ فجاء فى رواية الديوان على وزن مبتكر هو فاعلن ٠ فاعلن ٠ فعولن ٠ أو فاعلاتن ٠ مفاعلاتن ٠ وهذا الأخير مشابه لوزن مجزوء الخفيف الا أن التفعيلة الثانية لم ترد بشكلها هذا فى أى من كتب العروضيين المعروفة ٠

ومن هذا العرض نرى مزج الشاعر للأوزان فى قصيدته ثم مغايرة طريقته فى الوزن لما قعده العروضيون من قواعد

لأوزان الشعر ومافصلوه من حالات تخص عروض البيت أو ضربه . فجاءت قصيدته مختلفة في ذلك كله ، حتى انه لم يمكن النظر في وزنها الا على أخذها شطرا شطرا ، وليس على البيت كاملا . اذ ان البيت يختلف وزنه من شطر لآخر ، وكأن عبيدا قد أخذ بنظام الشطر منذ ذلك العهد المبكر ولولا اختلاف الروى في الأشطر الأول لجزمنا بذلك . ومثل ذلك
**اختلاف الروى في الأشطر الأول لجزمنا بذلك . ومثل ذلك**
**قصيدة الأسود (٩) بن يعفر الشاعر الجاهلي وفيها ينوع الأوزان حتى لياتي باربعة أوزان في قصيدة من خمسة أبيات وهي :**

١ ــ انا ذممنا على ما خيلت

مستفعلن . فاعلن . مستفعلن

٢ ــ سعد بن زيد وعمرو من تميم

مستفعلن . فاعلن . مستفعلان

٣ ــ وضبة المشترى العار بنا

مفاعلن . فاعلن . فاعلتن .

٤ ــ وذاك عم بنا غير رحيم

مفاعلن . فاعلن . مفتعلان .

٥ ــ لا ينتهون الدهر عن مولى لنا

مستفعلن . مستفعلن . مستفعلن

٦ ــ قورك بالسهم حافات الأديم

فاعلتن . فاعلن . مستفعلان

٧ ــ ونحن قوم لنا رماح

مفاعلن . فاعلن . فعولن .

٨ ـ ونروة من موال وصميم

مفاعلن · فاعلن · مفتعلان ·

٩ ـ لا تستكي الوصم في الحرب

مستفعلن · واعلن · فعدن ·

١٠ ـ ولا نش كنانات السليم

مفاعلن · فعلن · مستفعلان ·

**والأوزان الواردة في هذه القصيدة هي :**

١ ـ مجزوء البسيط (صحيح الضرب) في الشطر رقم ـ ١ ـ ويلحق بها رقم ـ ٣ ـ ·

٢ ـ مجزوء البسيط (مديل الضرب) في الأشطر ٢ ، ٤ ، ٦ ، ٨ ، ١٠ ·

٣ ـ مخلع البسيط في الشطر رقم ـ ٧ ـ ويلحق به الشطر رقم ـ ٩ ـ ·

٤ ـ الرجز في الشطر رقم ـ ٥ ـ ·

ومن هذا نلاحظ ان شاعرين مهمين من شعراء العربية لم يهتما بالنمط الواحد لوزن شعرهما بل غيرا في الوزن ولم يقلل ذلك من شأنهما كشاعرين . ولا من شعرهما كشعر والا لما روى الرواة قصيدة عبيد وأبيات الأسود . ولما صارت قصيدة عبيد احدى المعلقات العشر عند التبريزي وأولى المجمهرات عند أبي زيد القرشي ·

أما نقد المرزباني لهاتين القصيدتين فليس له من سبب فني سوى أن المرزباني قد ألف كتابا قرر أن يرصد فيه المآخذ وهي عنده ماخالف القاعدة وغاير العرف فسماه

«الموشح» ونص على أنه «فى مآخذ العلماء على الشعراء» - ولم يكن كتابه بحثا فى دراسة الظواهر العروضية المختلفة فى الشعر ، وانما كان يفترض وجود الخطأ أصلا ثم يحدده ويعرفه ، وجعل العروض بقواعده المتعارف عليها معيارا ٠ فما خرج عنه صار خطأ ومأخذا يؤاخذ العلماء عليه الشعراء ٠ ولكن هذا ليس رأى غيره من أهل العربية ، وحاله فى ذلك حال ابن قتيبة عندما تعجب من ضم الأصمعى لقصيدة

هل بالديار أن تجيب صمم
لو أن حيا ناطقا كلم
يأتى الشباب الأقورين ولا
تغبط أخاك أن يقال حكم

وقال عنها انها ليست بصحيحة الوزن (١٠) ٠ والحق أنها موزونة وعلى البحر الكامل ٠ وليس الأصمعى وحده من ادخلها فى متخيره بل فعل ذلك أيضا المفضل الضبى فى المفضليات (١١) ، وغيره من أهل العربية ٠

أما قدامة بن جعفر فهو رجل علم ورصد وتقنين ، ولم يكن رجل تنظير ، وليس أدل على ما نقول من تعريضه للشعر الذى لم يقل به أحد من أهل البصيرة فى الشعر سواه ، غير بعض العروضيين المحترفين الذين وجدوا فى التعريف ما يسهل عليهم مهمتهم ٠ وانا لنجد عالما مماثلا لقدامة هو ابن خلدون يرد عليه تعريضه للشعر ويقدم تعريفا سواه (١٢) ٠

ويكفينا حجة صمود هاتين القصيدتين فى وجه النقد وبقاؤهما ٠ وفى ذلك خير دليل على صلاحهما ٠

## الخروج عن أوزان الخليل :

لم تكن الأوزان التى استنبطها الخليل بن أحمد وما وضعه لها من قواعد هى القول الفصل فى أمر موسيقى الشعر لا فى عهد الخليل وعهد تلاميذه ، ولا فيما سبقه من عهود أو ما لحقه منها ــ وقد قال الزمخشرى فى ذلك : « والنظم على وزن مخترع خارج على أوزان الخليل لا يقدح فى كونه شعرا ، ولا يخرجه عن كونه شعرا » (١٣) .

ولقد انكر الاخفش وجود بحرين من بحور الخليل هما المضارع والمقتضب وقال انه لم يسمع من العرب شىء من الشعر على هذين الوزنين ، وايده فى ذلك الزجاج وقال : « هما قليلان حتى انه لا يوجد منها قصيدة لعربى ، وانما يروى من كل واحد منها البيت والبيتان . ولا ينسب بيت منهما الى شاعر من العرب ولا يوجد فى أشعار القبائل»(١٤). ومجاراة للأخفش أيضا اهملهما ابراهيم انيس عندما كتب مؤلفه « موسيقى الشعر » .

ومثلما حذف الأخفش بحرين من بحور الخليل ، أضاف واحدا . هو المتدارك ، وهو بحر لم يذكره الخليل (١٥) .

وكما كانت الزيادة والنقصان فى البحور كذلك كانت فى التفعيلات فقد ذكر ابن رشيق أن الجوهرى نقص منها تفعيلة ( مفعولات ) وأقام الدليل على انها منقولة من ( مستفع لن ) (١٦) . فيصير عدد التفعيلات بذلك سبعا فقط .

وقد روى عن الجاحظ فى بعض ما نسب اليه انه ذم العروض واستهجنه ووصفه بأنه « أدب مستبرد ومذهب مرذول (١٧) . ولكننا لا نذهب مذهب الجاحظ فى ذلك ،

ولسنا بمقللين من شأن الخليل ، ومن ذا يقلل من شأنه ، وهو صاحب فضل على العربية لا يطوله طائل • وليس من غرضنا أن يحذف العروض وقواعده من موسيقى الشعر ، ولكن القصد هو فتح باب الاجتهاد فى الأوزان الشعرية ليتسع صدرها لكل تطوير صالح ولكل تجديد مفيد مجاراة لأسلافنا من الشعراء •

**ولقد كان الخروج عن عروض الخليل ـ كما هى مقعدة فى كتب العروضيين على ثلاثة أوجه :**

**أولهما :**

قصائد جاءت موزونة على تفاعيل ثابتة كثبوت تفاعيل الخليل من حيث التزام عدد ثابت منها فى كل شطر ، وليس فيها من اختلاف سوى انها ليست على وفق قواعد العروض الخليلى • **ومن ذلك قصيدة سلمى بن ربيعة ـ وهو شاعر جاهلى ـ وهى (١٨) :**

| | |
|---|---|
| ان شــواء ونشــوة | وخبب البــازل الأمــون |
| يجشــمها المرء فى الهــوى | مسافة الغــائط البطين |
| والبيض يرفلن كالدمى | فى الريط والمذهب المصون |
| والكثر والخفض آمنــا | وشرع المزهــر المحنــون |
| من لذة العيش والغنى | للدهر والدهر ذو فنون |
| والعسر كاليسر والغنى | كالعدم والحى للمنــون |
| أهلكن طسما وبعــده | غــذى بهــم وذا جــدون |
| واهل جاش ومــأرب | وحيى لقمــان والتقــون |

**ووزنها كالتالى : ( مع طروء بعض التزحيف عليها ) •**

مستفعلن فاعلن فعو          مستفعلن فاعلن فعولن

ومن الواضح آن وزن الشطر الثانى من مخلع البسيط أما الشطر الأول فمع ثبوت وزنه في كافة الأبيات الا أنه وزن لم يورده العرضيون من ضمن اوزان ــ البسيط . وان كان الدماميني قد أشار اليه وقال ان بعضهم قد استدرك للبسيط أعاريض آحدهـا مجزؤة حذاء وضربهـا مقطوع مخيون ، الا انه قال عنها انها شاذة لا يلتفت اليها (١٩) .

أما لماذا يصفها بالشذوذ ويقطع بعدم الالتفات اليها فهذا أمر لا يشرحـه لنا ، وان كنا نعلم أن هذا من تعسف أهل الصناعة وجور أحكامهم ، تماما مثلما قال الدماميني عن قصيدة لعلقمة بن عبده انها « مختلة الـوزن حتى قال بعضهم انها ليست بشعر » (٢٠) . وهو لو تحرى الحق فى الحكم لعلم أنها موزونة وانها من البحر السريع ( وعروضه مخبولة مكشوفة وضربها مثلها ) ومن القصيدة قوله :

فكان فيه ما أتـاك وفى تسعين أسرى مقرنين صفد

دافع قومى فى الكتيبـة اذ طار لأطراف الظباة وقـد

مستفعلن مستفعلن فعلن

فاصبحوا عند ابن جفنة فى الأغلال منهم والحديد عقد

اذ مخنب فى المنخنبين وفى النـسهكة غنى بـادىء ورشـد

**واذا رأينـا انه قد استشهد هو بنفسه (٢١) ببيت وزنـه مطابق لوزن هذه الأبيات في البحر السريع وهو :**

النشر مسـك والوجوه دنا نـير وأطراف الأكف عـنم

**ووزن هذا البيت وأبيات علقمة هو :**

مستفعلن مستفعلن فعلن

اذا رأينا ذلك علمنا أنه يجب أخذ أحكام العروضيين

أهل الصنعة بحذر شديد حتى لا نجعل الوزن صخرا صلدا من حاول ان يثلم فيه ثلما يسيرا يزينه ويشنقه يتكسر الصخر بين يديه ولا يبقى منه شيء • وهذا ما حدث للدماميني مع أبيات علقمة فان مجرد وجود الزحاف — وهو أمر مسموح به — جعله يخرج القصيدة من دائرة الشعر •

**ومن الخروج عن عروض الخليل أبيات لعروة بن الورد — وهو جاهلى أيضا — وهى أبيات غريبة الأمر حتى انها لتفرض علينا أن نكتبها على طريقة كتابة الشعر الحركى لتتبين وزنها وهى (٢٢) :**

ياهند بنت أبى ذراع

اخلفتى ظنى ووترتنى عشقى

ونكحت راعى ثلة يثمرها

والدهر فائته بما يبقى

**ولن نجد لهذه الأبيات وزنا ثابتا الا اذا نحن كتبناها بطريقة الشعر الحر كالتالى :**

| | |
|---|---|
| ياهند بنت أبى ذراع | مستفعلن • متفاعلاتن |
| اخلفتنى ظنى | مستفعلن • فعلن |
| ووترتنى عشقى | متفاعلن • فعلن |
| ونكحت راعى ثلة | متفاعلن • مستفعلن |
| يثمرها | مفتعلن • |
| والدهر فائته بما | مستفعلن • متفاعلن • |
| يبقى | فعلن • |

فتصبح على وزن البحر الكامل على نمط الشعر الحر ، وبغير هذه الطريقة تصبح القصيدة على وزن ايقاعى لايمكن تحديده على نظام الوزن الخليلى •

**ومن ذلك قصيدة أبى العتاهية التى أولها (٢٣) :**

عتب ما للخيـال     خبرينى ومالى

**وزنها :**

فاعلاتن · فعولن     فاعلاتن · فعولن

ولما قيل لأبى العتاهية خرجت عن العروض قال : «أنا سبقت العروض» · (٢٤) وقد ألحقها الدمامينى بمجـزوء الخفيف ، وعـروضه مقصـورة مخبـونة والضرب مثلها ·

**ولأبى العتاهية أيضا شعر على وزن المنسرح جاءت تفعيلاته كالتالى :**

مستفعلن مفعولات فعلن     مكررة

**ومنه قوله (٢٥) :**

الله أعـلى يـدا وأكبر     والحق فيما قضى وقـدر
وليس للمرء مـا تمنى     وليس للمـرء ما تخير

ولنا أن نعد هذه الأبيات من مخلع البسيط . فلاتكون مما جدده أبو العتاهية فى البحر المنسرح (٢٦) ·

**وقد روى للسليك أبيات احتار فى أمرها العروضيون وهى :**

**طـاف يبغى نجـوة     مـن هـلاك فهلك**
**ليس شعرى ضـلة     أى شـىء قتـلك**
**أمـريض لـم تعـد     أم عـدو قتـلك**
**أم تـولى بـك مـا     غال فى الدهـر السلك**

**وهى من مختارات أبى تمـام فى الحمـاسة · (٢٧) ووزنها :**

فاعلاتن · فاعلن
فاعلاتن · فاعلن

وقال فيها بعض العروضيين انها من البحر المديد التام وانها مصرعة ويكون كل بيت فيها شطرا لا بيتا وتكون — عندهم — شاذة حينئذ وبعضهم يجعلها من الرمل بعروض وضرب محذوفين . وهو مالم يرد في الرمل . فهي اذن قصيدة موزونة لكنها مثل قصائد أبي العتاهية وعروة بن الورد وسلمى بن ربيعة . أى على أوزان ثابتة لكنها غير موازين الخليل وماقرره العروضيون لها من قواعد .

**ثانيهما :**

قصائد جاءت على غير وزن محدد ، وانما اعتمدت على نوع من الايقاع يختلف عن العروض وكأنه يعتمد على النبر وطريقة الترنم بالشعر . ومن ذلك قصيدة لأمية بن أبى الصلت وهى (٢٨) .

عينى بكى بالمسبلات أبا الحارث لاتذخرى على زبعه
ابكى عقيل بن الاسود أسد البأس ليوم الهياج والدفعه
تلك بنو أسد أخوة الجوزاء لا خانة ولا خدعة
وهم الأسرة الوسيطة من كعب وهم ذروة السنام والقمحة
وهم أنبتوا من معاشر شعر الرأس وهم ألحقوهم المنعة
أمسى بنو عمهم اذ حضر الباس أكبادهم عليهم وجعه
وهم هم المطعمون اذ قحط القطر وحالت فلا ترى قزعه

وهى أبيات لاتتطابق مع أوزان الخليل ولا مع نظامها .
ولأبى نواس أبيات ليس لها وزن كأوزان الخليل وهى (٢٩) :

رأيت كل من كان أحمقا معتوها
فى ذا الزمان صار المقدم الوجيها
يارب نذل وضيع نوهته تنويها
هجوته لكيما أزيده تشويها

ثالثها :

اغفال العدد الثابت للتفعيلات في الأبيات وذلك بالزيادة في التفعيلات او النقصان منها حسب مايقتضيه المعنى .

**أما الزيادة فمثل (٣٠) قول أحيحة بن الجلاح :**

أشدد حيازيمك للموت فان الموت لاقيكا
ولا تجزع من الموت اذا حل بواديكا

والأبيات من الهزج (مفاعيلن . اربع مرات) ولكن الشاعر زاد كلمة «اشدد» في البيت الاول دون مراعاة منه لقيد العروض في عدد التفعيلات الثابت ولا حتى في نوعها الواحد فأتى بتفعيلة غريبة على هذا البحر وهي (فاعل) بسكون اللام .

**ولقد ذكر ابن رشيق في العمدة (٣١) أنواعا من الزيادات على الوزن الثابت المعهود وهو الخزم ويأتي بزيادة أربعة أحرف كبيت أحيحة السابق وبثلاثة أحرف كقول كعب ابن مالك الأنصاري :**

لقد عجبت لقوم أسلموا بعد عزهم
امامهم للمنكرات وللغدر

**وبزيادة حرفين في كل من شطري البيت كقول طرفة ابن العبد :**

هل تذكرون اذ نقاتلكم اذ لايضر معدما عدمه

وذكر لهذه الزيادات امثلة أخرى يكفينا منها ماذكرناه هنا حيث الغرض اثبات الفكرة وحسب .

وكما تكون الزيادة في أول البيت تكون أيضا في وسطه ومن ذلك قول البحترى (٣٢) ·

وكأن الأيام أوثر بالحسن عليها يوم المهرجان الكبير

وذلك بزيادة الياء والواو من كلمة «يوم»

**أما النقصان فانه ماروى المبرد (٣٣) عن أبى عثمان المازنى أنه قال : «فصحاء العرب ينشدون كثيرا :**

لسعد بن الضباب اذا غدا     أحب الينا منك فارس حمر

وهذا البيت من الطويل ولكن سقطت منه تفعيلة كاملة فى أوله · وتمامه :

لعمرى لسعد بن الضباب اذا غدا ··· الخ ·

وهناك نوع من النقص يكون بحرف واحد فى أول البيت ــ هو الخرم وقد أنكره الخليل (٣٤) ولكنه ثابت الوجود لكثرة ماروى فيه من أبيات وقد أورد الدكتور ابراهيم آنيس (٣٥) أحد عشر مثالا عليه أخرجها من كتاب المفضليات ، وكذلك أورد الدماميني أمثلة على نقص من حرفين وحرف (٣٦) ·

وبذلك نرى عدم التزام الشعراء بالوزن الثابت ، وأخذهم بجانب المعنى ، وفى ذلك يقول ابن جنى (٣٧) ان الفصحاء لايحفلون بقبح الزحاف اذا آدى الى صحة الاعراب ويقول المبرد ان «الفصحاء يزيدون ماعليه المعنى ولايعتدون به فى الوزن ، ويحذفون من الوزن (كذلك) · علما بأن المخاطب يعلم مايزيدونه» (٣٨) ·

وهذا تحرر من الشعراء فى استخدام الأوزان يلاقى تفهما من جمهورهم ، ومن دارسى الأدب واللغة ، كالمبرد

وابن جني وأكرم بهما من عالمين بصـيرين بالشـعر وليس مثلهما حجة ٠

وانه لمن الغريب أن يقول ابن رشيق بعد ذلك ان العرب كانت تأتي بالخرم «لأن احـدهم يتكلم بالكلام على أنه غـير شعر ، ثم يرى فيه رأيا فيصرفه الى جهة الشعر» (٣٩) وكأنه بذلك يقول ان الشاعر من العرب يقول الشعر وهو لايعلم أنه شعر ٠ ولو صدق قوله لبطل كل قياس يقوم على أساس اتباع أساليب العرب فى الشـعر ، اذ كيف نجعـل من نهج الجاهل بما يفعل قاعدة تحتذى ، حتى وان رأى فى فعله رأيا جعله يصرفه الى جهة الشعر ، حيث ان أساسه المصـادفة ، والمصادفة لايتخذ منها قواعد ٠ ثم كيف بابن رشيق يقول هذا ونحن نجد الخزم فى الشـطر الثـانى من البيت بينما الشطر الأول لا خـرم فيه مثـل قول امـرىء القيس الذى استشهد به ابن رشيق نفسه :

لقــد أنكرتني بعلبك وأهلها

وابن جريج كان في حمص أنكرا

ويقول ابراهيم أنيس ان العلل الجارية مجرى الزحاف كالزيادة بحـرف أو أكثر هى من أخطـاء الـرواة الذين لايحسنون اقامة الوزن الشعرى (٤٠) ويبرهن على رأيه هذا بأنه لو حذفت الزيادة لما اختـل المعنى ٠ ولكن قوله هـذ مردود من حيث وصفه لرواة تلك الأبيات بأنهم لايحسنون اقامة الوزن الشعرى ٠ وهو وصف لايصدق أبدا فى حق المبرد ولا فى حق المفضل الضبى ولا ابن رشيق وهم الذين سجلوا لنا تلك الأبيات ذات الزيادة وتحدثوا فى أمرها بين قابل لها ومبرر لوجودها كالمبرد وبين منكر لها كابن رشيق ٠

ثم ان رأيه مردود بمثال البحترى الذى زاد فى وسطه سببا خفيفا والبحترى شاعر عباسى بصير بالشعر وأوزانه وهو يعى نقد بعض المتشددين ممن يجعلون الشعر غرضا من أغراض الجدل والمماحاة حتى قال فيهم (٤١) ٠

كلفتمونا حدود منطقكم
والشعر يغنى عن صدقه كذبه

ولم يكن ذو القروح يلهج
بالمنطق مانوعه وما سببه

والشعر لمح تكفى اشارته
وليس بالهذر طولت خطبه

**وقال فيهم ايضا (٤٢) :**

على نحت القوافى من مقاطعها
وما على اهم أن تفهم البقر

وليس لنا ان نشك فى رواية بيته السالف الذكر وندعى أن أحدا قد حرفه اذ لا مجال لحذف الياء والواو من كلمة ( يوم ) أو زيادتها فهى قائمة لا محالة ، ثم ان الرواية التى ذكرها المرزبانى عن بيت البحترى تنص على أن البيت كان كما هو مثبت فى جميع نسخ الديوان وقت الرواية ٠ أى أن الزيادة كانت متعمدة من البحترى وذلك ترجيح منه ـ للمعنى على الوزن أخذا بمذهب الفصحاء كما شرحه المبرد وابن جنى ٠

ومما يجعلنا نعارض راى ابراهيم انيس ايضا هو تواتر الروايات لأبيات الزيادة وأبيات النقصان فى كافة الكتب التى رجعنا اليها ـ والمشار اليها فى الهوامش ـ بحيث لا تترك مجالا للظن أو التشكيك ٠

وان امكن حذف الزيادة في بعض المواطن كبيت طرفة مثلا حيث ان الاستفهام قد يجيء بغير أداته فتحذف ( هل ) من صدر البيت وتحذف ( اذ ) من عجزه دون اضرار بالمعنى فان ذلك لا يمكن في حالات اخر كبيت أحيحة اذ لو حذفت ( اشدد ) لصعب فهم المراد . بل لالتبس المعنى على القارىء . وكذلك يستحيل حذف بعض كلمة في وسط بيت كبيت البحتري .

## التفعيلة الواحدة :

وردت في الشعر العربي في العصر العباسي قصائد مبنية على تفعيلة وحدة . وكل بيت فيها مقفى بروى موحد فيها كلها . وقد ذكر ذلك ابن جني . وأورد له ثلاثة أمثلة لثلاثة شعراء (٤٣) ونقل الدماميني عن الزجاج أنه قال . « الرجز وزن يسهل في السمع ويقوم في النفس ولذلك جاز أن يقع فيه النهك والجزء والشطر . ولو جاء منه شعر على جزء واحد مقفى لا حتمل ذلك لحسن بنائه » (٤٤) .

ويقول ابن رشيق ان أول من ابتدع هذه الطريقة في كتابة الشعر هو سلم الخاسر (٤٥) . وهو شاعر عباسي كان تلميذا لبشار بن برد وصار بارعا في الشعر حتى حسده بشار . وهو « شاعر مكثر مجيد . وهو احد المطبوعين المحسنين كثير البدائع والروائع في شعره ، عارفا بالشعر ونقده » (٤٦) .

**وقصيدته ذات التفعيلة الواحدة هي (٤٧) : ( وهي مدح لموسى الهادي )**

موسى المطر

غيث بكر

ثم انهمر

ألوى المرر

كم اعتسر

ثم ايتسر

وكم قدر

ثم غفر

عدل السير

باقي الأثر

خير وشر

نفع وضر

خير البشر

فرع مضر

بدر بدر

المفتخر

لمن غبر

وهي من الرجز جاء كل بيت فيها على وزن مستفعلن ٠ وهذا غير منهوك الرجز اذ ان المنهوك هو ما ذهب ثلثاه وبقي ثلثه ومنهوك هذا البحر اذن ما جاء على تفعيلتين مثل قول دريد بن الصمة (٤٨) ٠

يا ليتني فيها جذع أخب فيها وأضع

ومثل ذلك قول يحيى بن المنجم : (٤٩) ٠

طيف ألم

بذي سلم

بعد العتم

يطوي الأكم

جاد بفم

وملتزم
فيه هضم
اذا يضم

ومنه قول عبد الصمد بن المعذل (٥٠) :

قالت خبل
شؤم الغزل
هذا الرجل
حين احتفل

ويذكر الدماميني ان هذا النوع لم يسمع منه شيء للعرب (٥١) فهو اذن من ابداع المحدثين ، ورأسهم في ذلك سلم الخاسر كما ذكر ابن رشيق ، كما ونص ابن جنى (٥٢) وقد سماه قوافي منسوقة غير محشوة • أما الجوهري فقد سماه المقطع (٥٣) •

نخلص من هذا الى أن قضية الوزن في الشعر أمر اساسى فيه وأن شعراء العربية لم يتخلوا عن الوزن قط ، ولكن الوزن عندهم كما راينا في العرض أمر فني يخضع لرغبة الشاعر وما هية تجربته الشعرية • والوزن مع القافية لا يكونان الشعر ، وفي ذلك روى المرزباني عن أبي القاسم يوسف بن يحيى بن علي المنجم عن أبيه أنه قال : « ليس كل من عقد وزنا بقافية فقد قال شعرا • الشعر أبعد من ذلك مراما ، وأعز ـ مقاما» (٥٤) •

كما أن • الخروج بالوزن عن الخط المرسوم لا يعد عيبا ولا يقلل من شأن الشعر ، وثبوت الخروج عن القاعدة وحدوثه من شعراء مشهود لهم بالباع الطويل في الشعر مثل عبيد الأبرص وطرفة بن العبد وسلمى بن ربيعة والأسودين

يعفر والمرقش وعروة بن الورد . وأبى العتاهية ، وسلم الخاسر وأبى نواس والبحترى يؤكد أن الشعراء نظروا للوزن نظرة متحررة وتعاملوا معه كأداة فنية تخدم غرضهم النفسى فى التعبير الشعرى وأيدهم فى ذلك نقاد على قدر كبير من الأهمية كالمبرد حينما أكد أن الوزن تبع للمعنى ، والفصحاء يزيدون فى الوزن وينقصون منه حسب ما يقتضيه مضمون القول زينهم السامعون ذلك منهم (٥٥) .

ولقد حدد الجاحظ الشعر بأنه « صياغة وضرب من النسج وجنس من التصوير » (٥٦) وفى هذا الحد نجد ثلاثة عناصر أساسية هى اولا : الصياغة وهذا يتعلق بأسلوب الكتابة والتعبير الشعرى . ثانيا : النسج وهذا هو ما يخص جانب الوزن أو موسيقى الشعر . وقد كان الجاحظ فيه بارعا كل البراعة اذ رمز بكلمة هذه الى أن وظيفة الشاعر بعد أن تكون لغوية فنية بموهبة ابداعية ـ تصبح صناعة فينسج كلامه نسجا كفعل الحائك يضع القطن وهو نتاج طبيعى ـ بين يديه فيأخذ فى نسجه وغزله . وتوحى كلمة الجاحظ أيضا الى أن الشاعر حر فى التصرف فى أسلوب نسيجه وفى طريقته . فله ان ينوع فيها وأن يشكل حيث أوحت اليه تجربته . وقد رأينا سالفا أن الجاحظ قد هاجم علم العروض وقلل من شأنه ، فكأنه يترك أمر النسج للشاعر يبدع فيه على قدر موهبته وحظه من الشعر . وأخيرا يقول الجاحظ عن العنصر الثالث فى العملية الشعرية وهو : جنس من التصوير وهذا يعنى التخييل وهو أن يتمثل للسامع ما قصده الشاعر من معان واساليب وتقوم لها فى خياله صور ينفعل لتخيلها وتصورها (٥٧) .

وهذا التعريف للشعر أقرب الى روح الشعر وحقيقته من اى تعريف آخر ، وهو ما جعل الأصمعى يدخل أبيات المرقش

في مختاره – كما شرحنا سابقا – وجعل أبا زيد القرشي والتبريزي يضمان قصيدة عبيد بن الأبرص لمجموعاتهما الشعرية .

وكذلك الحال مع أبي تمام في ادخاله لقصيدة سلمى بن ربيعة في ديوان الحماسة . وعملهم هذا دليل على أنهم يفهمون الشعر فهما متقاربا لما يوحي به تعريف الجاحظ ولما ينص عليه قول المبرد – السابق – في الوزن .

ولقد رأينا في العرض الذي بين يدينا كيف ان الزجاج وابن رشيق والجوهري والدماميني أتوا جميعهم بنصوص شعرية مخالفة لقواعد العروض المقررة ولم يطعنوا فيها . بل ان ابن رشيق يضع ملخصا للعروض ينقله عن الجوهري وينص في كل بحر من البحور ما جاء فيه من استعمال محدث دون أن تأخذه العزة بالاثم فيمنع الابداع والتجديد في الأوزان : (٥٨) .

وفي اطلاق قيد الوزن صيانة للشاعر عن الوقوع في الحشو وقد عد قدامة بن جعفر الحشو من عيوب الشعر وتابعه في ذلك المرزباني (٥٩) .

ومعنى الحشو عند قدامة « هو أن يحشى البيت بلفظ لا يحتاج اليه لاقامة الوزن » **ومثاله قول ابى عدى العيشمى :**

نحن الرؤوس وما الرؤوس اذا سمت
في المجد للأقوام كالأذناب

**وقال قدامة فيه ان قوله « للأقوام » حشو لا منفعة فيه ، ولو اسقطها الشاعر لجاء البيت كالتالي :**

نحن الرؤوس وما الرؤوس اذا سمت
مستفعلن . متفاعلن . متفاعلن .

في المجد كالأذناب

مستفعلن · مفعولن ·

وتظل القصيدة من البحر الكامل بثلاث تفعيلات في الشطر الأول ـ وتفعلتين في الثاني فيتجنب الشاعر الحشو ويجاري فصحاء العرب في زيادتهم ما عليه المعنى وفي حذفهم دون أن يعتدوا به في الوزن كما قال ابو العباس المبرد (٦٠) ·

والحشو من أسوأ العيوب في الشعر حتى ان الباقلاني وجد فيه بابا للتقليل من شان معلقة امرىء القيس ـ وهي على ماهي عليه من جودة حتى عدت من النماذج الأولى في الشعر العربي وحكم عليها بانها قد ترددت بين أبيات سوقية مبتذلة وأبيات متوسطة وأبيات ضعيفة مرذولة وأبيات وحشية غامضة مستكرهة ، وأبيات معدودة بديعة (٦١) وذلك لما فيها من حشو جاء فقط لاقامة الوزن ·

ان ماسقناه في هذا البحث من نماذج ان هي الا أمثلة على ما أردنا اثباته من أن الشاعر العربي قد تعامل مع الوزن بتحرر وبنفس مفتوحة وقد ساعده طائفة من النقاد القدامى على ذلك ، ولم يجعلوا من تحرره عيبا يخل بالقصيدة · والشعر العربي مليء بالامثلة المشابهة لما ذكرنا · كما أن ما روى لنا من الشعر العربي لا يمثل الا نسبة قليلة منه وهذه حقيقة ثابتة بالعقل والنقل وثبوتها بالعقل هو أنه لم يرو لنا من الشعر الا ما حفظته الذاكرة على مر ما يقارب قرنين من الزمان · وقرنان من الزمان كفيلان باضاعة الكثير مما قيل ·

أما ثبوت ذلك بالنقل فهو ماذكره ابن سلام الجمحي من أن العرب لما جاء الاسلام تشاغلت بالجهاد عن الشعر فلما

« راجعوا رواية الشعر فلم يئلوا الى ديوان مدون ولا كتاب مكتوب فالفوا ذلك وقد هلك من العرب من هلك بالموت والقتل فحفظوا أقل ذلك وذهب عنهم منه أكثره » (٦٢) .

ونقل ابن سلام عن أبى عمرو بن العلاء قوله «ما انتهى اليكم مما قالت العرب الا أقله ولو جاءكم وافرا لجاءكم علم وشعر كثير » (٦٣) .

ويدلل ابن سلام على ذلك بقلة ما روى لطرفة بن العبد وعبيد بن الأبرص ولو كان ما روى لهما من شعر صحيح هو كل شعرهما لما كان لهما هذا الموضوع من الشهرة والتقدمة (٦٤) .

وهذا دلالة على أن قواعد العروض عندما استقراها الخليل مما روى من الشعر العربى كانت استقراء من جزء صغير من الشعر العربى ولم يكن للخليل طريق الى الجزء المفقود منه . ولسنا نشك فى أن فى المفقود الشىء الكثير مما يخالف قواعد الخليل بدليل وجود قصائد قديمة كقصيدة عبيد بن الأبرص وسلمى بن ربيعة وعروة بن الورد وغيرهم ممن ذكرنا سابقا وهى قصائد لا يمكن أن تكون شاذة بل لابد أنها كانت سائرة وفق نماذج مشابهة لها فى زمنها غير أنها لم ترو لنا . ولو صح أنها شاذة لما قبلها المجتمع الشعرى فى وقتها . وهذا ما يؤكد لنا أن الوزن فى الشعر شرط أساسى ولكن أن ياتى بأى وزن يراه وله أن ينوع فيه ، كما أن عليه أن يجعل الوزن خاضعا للمعنى فيزيد فى الوزن وينقص منه حسب ما يقتضيه معناه . وعلى ذلك سار عدد من شعراء العربية وأيدهم عدد من نقادها كما رأينا فى هذا العرض .

## التعليقــات

١ ـ اعجاز القرآن ٥٤

٢ ـ نقد الشعر ١٧٨

٣ ـ المرجع السـابق ٠

٤ ـ **المرزباني** : الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء ٢٤

٥ ـ المرجع السابق ٧٤

٦ ـ نقد الشعر ١٧٨

٧ ـ **راجع الديوان ٢٣ ٠ وابو زيد القرشي : جمهرة اشعار العرب ١٧٣**

٨ ـ وقد وردت النون مشددة في كلا الروايتين في المرجعين السابقين وبهذا تكون وزنه ٠ مفاعلن ٠ فاعلن ٠ مفاعلاتن ٠

٩ ـ **قدامة بن جعفر** : نقد الشعر ١٧٨ والمرزباني . الموشح ٧٤ وعن الأسود انظر ابن سلام طبقات الشعراء ٣٣ ٠

١٠ ـ **ابن قتيبة** : الشعر والشعراء ١٢ ٠

١١ ـ **انظر التبريزي** : شرح المفضليات ٢/٨٦٢

١٢ ـ **قارن** : قدامة بن جعفر نقد الشعر ٦٤ وابن خلدون : المقدمة ٥٧٣ ٠

١٣ ـ نقل ذلك الدكتور ابراهيم أنيس في كتابه موسيقى الشعر ٥١

١٤ ـ **الدماميني** : العيون الغامزة على خبايا الرامزة ٢٠٩

١٥ ـ المرجع السـابق ٥٩

١٦ ـ ابن رشيق ٠ العمدة ١/١٣٥

١٧ ـ **الدماميني** : العيون الغامزة ٢٣٣

١٨ ـ **ابو تمام** : ديوان الحماسة ٢/٢٠

١٩ ـ **الدماميني** : العيون الغامزة ١٦٠

٢٠ ـ المرجع السابق ٢٣٤

٢١ ـ المرجع السابق ١٩٦

٢٢ ـ **قدامة بن جعفر** : نقد الشعر ١٧٨ ، والمرزباني الموشح ٧٤

٢٣ ـ **الدماميني** : العيون الغامزة ٢٠٦ ٢٣٢

٢٤ ـ المرجع السابق

٢٥ ـ **وابراهيم انيس** : موسيقى الشعر ٩٨

٢٦ ـ **الحماسة ١/٥٣٣ ولم ينسبها ابو تمام للسليك بل قال : وقالت امرأة .**

٢٧ ـ **انظر ذلك في** : الدماميني ، العيون الغامزة ١٥١

٢٨ ـ المرجع السابق ٢٣٥

٢٩ ـ الجرجاني ، الوساطة ٦٢

٣٠ ـ **المبرد** : الكامل ٣/٩٣٢

٣١ ـ **ابن رشيق** : العمدة ١/١٤١

٣٢ ـ **المرزباني** : الموشح ٢٩٦

٣٣ ـ الكامل ٣/٩٣٢

٣٤ ـ **ابن رشيق** : العمدة ١/١٤٠

٣٥ ـ موسيقى الشعر ٢٩٩

٣٦ ـ العيون الغامزة ١١٤

٣٧ ـ الخصائص ١/٣٣٣

٣٨ ـ **المبرد** : الكامل ٣/٩٣٢

٣٩ ـ **ابن رشيق** : العمدة ١/١٤٠

٤٠ ـ **ابراهيم انيس** : موسيقى الشعر ٢٩٧

٤١ ـ ديوان البحترى ١/١٧٥ ت حسن كامل الصيرفى · دار المعارف ١٩٧٣

٤٢ ـ المرجع السابق ٣/٢٠٠

٤٣ ـ **ابن جنى** : الخصائص ٢/٢٦٣

٤٤ ـ **الدماميني** : العيون الغامزة ١٨٩

٤٥ ـ **ابن رشيق** : العمدة ١/١٨٥

٤٦ ـ **عمر فروخ** : تاريخ الأدب العربى ٢/١٣٥ ( دار العلم للملايين بيروت ١٩٧٥ م ) ·

٤٧ ـ **ابن جنى** : الخصائص ٢/٢٦٣ ابن رشيق : العمدة ١/١٨٥

٤٨ ـ **ابن رشيق** : العمدة ١/١٨٤

٤٩ ـ المرجع السابق ١/١٨٤ وفيه : اظنه على بن يحيى أو يحيى بن على المنجم · وانظر ابن جنى : الخصائص ٢/٢٦٣

٥٠ ـ **الدماميني** : العيون الغامزة ١٨٩ وابن جنى : الخصائص ٢/٢٦٤

٥١ ـ العيون الغامزة ١٨٩

٥٢ ـ الخصائص ٢/٢٦٣

٥٣ ـ **ابن رشيق** : العمدة ١/١٨٥

٥٤ ـ **المرزباني** : الموشح ٣٢١

٥٥ ـ **المبرد** : الكامل ٣/٩٣٢

٥٦ ـ **الجاحظ** : الحيوان ٣/١٣٢

٥٧ ـ هذا هو تعريف حازم القرطاجنى للتخييل · انظر : من كتاب المناهج الأدبية لأبى الحسن حازم القرطاجنى · نشره وحققه عبد الرحمن بدوى · القاهرة ١٩٦١ ·

٥٨ ـ **ابن رشيق** : لعمدة ٢/٣٠١

٥٩ ـ **قدامة بن جعفر** : نقد الشعر ٢٠٦ وانظر المرزباني : الموشح ٢١٢ .

٦٠ ـ الكامل ٣/٩٣٢

٦١ ـ **الباقلاني** : اعجاز القرآن ١٨٠ وانظر ايضا ص ١٦٦

٦٢ ـ **ابن سلام** : طبقات الشعراء ١٠

٦٣ ـ المرجع السابق

٦٤ ـ المرجع السابق

الفصل الثالث

## ارسال الروى في الشعر العربى القديم

كثيرا ما يطلق الناس اليوم كلمة قافية ويقصدون بها الروى حتى في كتابات النقاد والشعراء ومنهم العقاد (١). والزهاوى والرصافى (٢) ونازك الملائكة (٣) وغيرهم ٠ وليس هذا ببدعة حديثة وانما نجد ابا يعلى التنوخي ينسب الى قطرب قوله ( ان القافية حرف الروى وادخلت الهاء عليه كما أدخلت على علامة ونسابة ) ويبرر ذلك ( بان القائل يقول : قافية هذه القصيدة دال وميم ) (٤) وكذلك ابن عبد ربه يعرفها فيقول : ( القافية حرف الروى الذى يبنى عليه الشعراء ) (٥) وكذلك ينقل ابن رشيق عن الفراء وأكثر الكوفيين قولهم ان القافية هي حرف الروى (٦) ٠ ولذلك فاننا نبدأ بالتفريق بينهما ملتزمين بما أخذ به جمهور العلماء في معنى كل منهما ٠

وقد اختلف العلماء في تعريفهم للقافية تعريفا اصطلاحيا حيث ذهب الخليل ابن احمد وابو عمرو الجرمى الى أنها ( عبارة عن الساكنين اللذين في آخر البيت مع ما بينهما من الحروف المتحركة . ومع المتحرك الذى قبل الساكن الأول ) (٧) وللخليل راى آخر يخرج فيه حركة ما قبل الساكن الأول (٨) ٠ أما الأخفش فيحدها تحديدا موجزا ومريحا فيقول : ( اعلم أن القافية آخر كلمة في البيت ) وهذا تعريف ينقله أبو يعلى التنوخي عنه اذ يقول

( القافية الكلمة الأخيرة ) واحتج بأن ( قائلا لو قال لك : اجمع لي قوافي تصلح مع كتاب لاتيت له بشباب ورباب ) (٩)٠ ويرى أبو موسى الحامض أن ( القافية ما يلزم الشاعر تكريره في كل بيت من الحروف والحركات) وهو تعريف يعجب به التنوخي ويقول عنه (هذا قول جيد) (١٠) ولكنه عند أخذه بهذا التعريف يشرحه شرحا يقربه من الرأي القائل بأن القافية هي حرف الروي الا أنه يضيف الى حرف الروي حركته على أنهما الشيئان اللذان يلزم الشاعر تكرارهما (١١) ٠ ولكن ابن رشيق يورد تعريف الحامض هذا ويعقب عليه بقوله (هذا كلام مختصر صحيح الظاهر الا أنه اذا تأملته كلام الخليل بعينه لا زيادة فيه ولا نقصان) (١٢)٠ والأمر هنا متوقف على مانفهمه من قوله (مايلزم الشاعر تكريره في كل بيت) وهذه عبارة لايحددها الا تقرير شروط القوافي وتحقيق عيوبها وهو ماتطمح هذه الدراسة الى معالجته ٠

والقافية عند هؤلاء ليست هي الروي ٠ وانما الروي أحد حروفها وهو (الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وتنسب اليه) (١٣) ٠ ويقول الدماميني انه سمي رويا أخذا له من الروية وهي الفكرة لأن الشاعر يرويه) وفي رأي آخر أنه (مأخوذ من الرواء وهو الحبل يضم شيئا الى شيء فكأن الروي شد أجزاء البيت ووصل بعضها ببعض) (١٤) ٠

وهذا يقرر الفرق بين المصطلحين وهو ماسنلتزم به في هذه الدراسة آخذين بالمعنى الذي قدمه الخليل بن أحمد للقافية وذلك لأقدميته ولمتابعة غالبية العروضيين الأوائل له ثم لرفض الأخفش للرأي القائل بأن القافية تعني الروي٠
**وقد شرح الأخفش رأيه هذا مستندا الى حجج منها :**

١ ـ (فى قولهم قافية دليل على أنها ليست بالحرف ، لأن القافية مؤنثة والحرف مذكر . وان كانوا قد يؤنثون المذكر ، ولكن هذا قد سمع من العرب وليست تؤخذ الأسماء بالقياس ) (١٥) .

٢ ـ (العرب لا تعرف الحروف . أخبرنى من اثق به أنهم قالوا لعربى فصيح انشدنا قصيدة على الدال . فقال وما الدال يابى . وسألت العرب وغيرهم عن الدال وغيرها من الحروف فاذا هم لا يعرفون الحروف ) (١٦).

٣ ـ (من زعم ان حرف الروى هو القافية لأنه لازم له قلت له : ان الأسماء لاتؤخذ بالقياس . انما ننظر ما تسمى فنسمى به . ونقول له : صحة البيت لازمة فهلا تجعلها قافية . وتاليفه لازم له وبناؤه ، فهلا تجعل كل واحد من ذا قافية ) (١٧) .

٤ ـ ( ولو كانت القوافى هى الحروف كان الشاعر : ( العجاج ) .

يا دار سلمى يا اسلمى ثم اسلمى

**مع قوله :**

فخندف هامة هذا العالم

غير معيب لأن القافيتين متفقتان اذ كانتا ميمين . ولجاز قال مع قيل لأنك تقول اذا اتفقت القوافى صح البناء) (١٨) .

٥ ـ (اذا سمعت العرب مثل هذا قالوا اختلفت القوافى . فقولهم اختلفت القوافى يدل على أنهم لايعنون الحروف .

وجميع من ينظر فى الشعر اذا سمع مثل هـذا قال : اختلفت القوافى فقولهم اختلفت القوافى يدل على أنهم لايعنون الحروف) (١٩) ·

٦ ـ (اذا بنى البيت كله الا الكلمة التى هى آخـره قيل : بقيت القافية ولو قال لك شاعر اجمع لى قوافى ، تجمع له كلمات نحو غلام وسلام) (٢٠) ولعل مايقوله الأخفش هنا هو السبب فى أخذه بتعريف القـافية على أنهـا الكلمة الأخيرة اطلاقا كما وضحنا آنفا ·

٧ ـ وأخيرا يقول الأخفش فى رده المفصل على من قال ان القافية هى الحرف : (الى ذا رأيت العرب يقصدون وعلى ذا فسر الخليل من غير أن يكون سمى ، ولكن ذكر اختلاف القوافى فقال : يكون فى القـوافى التأسيس والردف وأشباه ذلك فلو كانت عنده الحروف لم يكن يقول هذا لأن الحرف الواحد لايكون فيه أشياء من نحو التأسيس والردف) (٢١) ·

أما الدمامينى فيقول فى ذلك (ليس نزاعهم فى مسمى القافية لغة ولا فيما يصطلح على أنه قافية ، وانما النزاع فى القافية المضـاف اليهـا العلم فى قولهم «علم القـافية» ما المراد بها) (٢٢) · وهذا رأى غريب خاصة وأنه قد أورد فى كتابه آراء العلماء فى تعريفها كمصطلح لا كعلم (٢٣)· على أن مارده الأخفش فيما اقتبسناه عنه من اطلاق العـرب الكلمة لتعنى معنى فنيا دلالة واضحة على أن القصد هو المعنى الاصطلاحى الفنى وليس العلم اذ العـرب لم تعـرف علم القوافى ولكنها عرفت القوافى · كما أن حجج الأخفش السبع واضحة القصد فى أنه أراد المعنى الاصطلاحى وليس العلم ·

خاصة وأن الأخفش جعلها الكلمة الأخيرة فى البيت فكيف نقول اذا ان المراد هو علم القوافى وليس القوافى نفسها .

هذا معنى القافية الاصطلاحى وقد تأتى عند العرب لتعنى أشياء كثيرة منها الكلمة الأخيرة من البيت أو الكلمتين الأخيرتين ، أو البيت كله ، وقد تأتى بمعنى القصيدة أو حتى القصائد بصيغة الجمع وأشار الى ذلك جميعه الأخفش فى كتابه (٢٤) .

أما الروى فى اللغة فقد أشرنا الى معناه فيما سبق من قول .

وعلى هذا يتضح لنا أن القافية غير الروى ، ومعالجة موضوع القافية فى الشعر يقتضى منا النظر فى تعريف الشعر عند النقاد ثم تتبع الأمر فى النصوص الشعرية المروية فى كتب الأدب .

ومادمنا فى هذا البحث نركز على السمات الشكلية فى الشعر فاننا سنأخذ بالتعريفات المتجهة هذا الاتجاه وسنغفل تعريفات الشعر الأخرى تلك التى تنظر الى الشعر كفن وكمضمون لأنها لاتمس موضوعنا هذا بشىء . وهذا تفريق منا للشعر بين شكل ومضمون وهو صنيع لا نحبذه لولا ضرورة البحث التى فرضت هذا التفريق المتعسف .

وأبرز تعريف شكلى للشعر هو تعريف قدامة بن جعفر الذى يقول فيه : (انه قول موزون مقفى يدل على معنى) (٢٥) . والذى يعنينا من هذا التعريف هو قوله (مقفى) وهى كلمة شرحها قدامة قائلا : (وقولنا مقفى فصل بين ما له من الكلام الموزون قواف وبين ما لا قوافى له ولا مقاطع) وهذا معناه أنه قد يأتى من الكلام الموزون ماهو

غير مقفى ، أى شعر يعتمد على الوزن دون القافية . والتعريف هذا يتضمن معنى القافية على أنها (كلمة) كما قرر الأخفش لا على أنها الروى . أى أنه لايصح لنا أن نفسر تعريف قدامة على أن الشعر هو القول الموزون الملتزم بروى موحد فى القصيدة . لأن قدامة لم يقل ذلك وكلامه لايحتمل هذا المعنى . بل ان قدامة يشير فى موطن لاحق فى كتابه الى أن القافية هى الكلمة الأخيرة من البيت حيث يقول : (انهما قافية من أجل أنها مقطع البيت وآخره) (٢٦) . وهى لاتحمل أية قيمة خاصة بها (ولاتعدو أنها لفظة كسائر لفظ الشعر) وخصها قدامة بالذكر لا لشيء مهم فيها حتى ان قدامة يبدو غير مسلم بأهميتها على الاطلاق ، وجاء ذكرها عنده عرضا وهو مايصرح به فى قوله : (هذه اللفظة انما قيل فيها أنها قافية من أجل أنها مقطع البيت وآخره ، وليس انها مقطع ذاتي لها ، وانما هى شيء عرض لها بسبب أنه لم يوجد بعدها لفظ من البيت غيرها) . فهى أولا لفظة . وليست حرفا . وثانيا هى آخر كلمة فى البيت كما هى عند الأخفش وثالثا هذه الصفة فيها ليست ذاتية وانما هى عرضية . وهذه كلها تدل على عدم أهمية القافية ــ كاحدى سمات الشعر الخارجية ــ عند قدامة وهذا هو ماجعل قدامة يحتار عندما حاول أن يؤصل عناصر الشعر الأساسية التى يؤدى اليها تعريفه فاصطدم بعقبة القافية وصرح بحيرته هذه قائلا (لما كانت الأسباب المفردات التى يحيط بها حد الشعر على ماقدمنا القول فيه أربعة وهى : اللفظ والمعنى والوزن والتقفية وجب بحسب هذا العدد أن يكون لها ستة أضرب من التأليف) (٢٧) وهذا افتراض أوقع قدامة نفسه فيه بسبب تعريفه السابق للشعر ولكنه يكتشف شذوذ القافية عن بقية العناصر فيقول : (وجدت اللفظ والمعنى والوزن تأتلف ،

فيحدث من ائتلافها بعضها الى بعض معان يتكلم فيها ، ولم آجد للقافية مع واحد من سائر الأسباب الأخر ائتلافا) • وهذا ماسبب حيرة قدامة لأن اللفظ صفة تشمل كل كلمة من اللغة . ويتضمن ذلك كلمة القافية أيضا لأنها كما قال قدامة (لفظة مثل لفظ سائر البيت من الشعر) كما أن المعنى هو المحتوى الضمنى للفظ ، والوزن هو الحركة الفنية المميزة للفظ وما فيه من معنى بميزة خاصة تجعله شعرا • أما القافية فلا دور لها عندئذ وتبقى مشتملة داخل هذه العناصر • ولكن قدامة مع ذلك ـ وعلى الرغم من اعترافه بمرضية صفة القافية ـ يحاول أن يجعل لها مكانا من بين أقسام الشعر المتآلفة • ولكنه عندما ياخذ بنعتها يلجأ الى النظر اليها على أنها تسجيع يحبذه ولا يشترطه ويركز على وظيفة التصريع فى الشعر وينتهى بها الى وصف تذوقى جمالى يقرره بقوله : (انما يذهب الشعراء المطبوعون المجيدون الى ذلك لأن بنية الشعر انما هى التسجيع والتقفية ، فكلما كان الشعر أكثر اشتمالا عليه كان أدخل له فى باب الشعر وأخرج له عن مذهب النثر) (٢٨) •

ولكن هذا القول من قدامة ليس نعتا للقافية ولا شرحا لها فالقافية ليست هى التصريع وليست التسجيع • كما أن التصريع ليس شرطا فى الشعر ، وانما هو أمر يحبذه بعض الشعراء ويميل اليه بعض النقاد فقط • وحديث قدامة هنا منصب على (الحرف) بينما حديثه فيما سبق كان عن (اللفظ) وهذا خلط فى المفهوم عنده يدل على عمق حيرته فى مسأله التقفية ويدل على عدم ايمانه بأهميتها •

والحق أن حيرة قدامة كان لا مفر منها مادام أنه يصر على ابقاء كلمة (القافية) ضمن تعريفه للشعر • ونحن اذا

تأملنا ذلك التعريف فى ضوء معانيه الاصطلاحية سنجد أن كلمة (مقفى) لا معنى لها أبدا فى حد الشعر ، وذلك أخذا بمعنى القافية كما قررنا فى بداية البحث من أنها الكلمة الأخيرة من البيت وهو معنى أخذ به قدامة وأشار اليه كما بينا مثلما اعتمد عليه فى أخر فصل من كتابه وهو (عيوب ائتلاف المعنى والقافية) حيث كان كلامه عن القافية منصبا على كونها الكلمة الأخيرة من البيت ·

وعلى هذا المفهوم لكلمة (قافية) تنتفى عنها صفة الحد الثابت كعنصر فى الشعر لأن كل كلام فى الدنيا سيكون مقفى بمعنى أن فيه كلمة أخيرة تتكرر فى آخر كل جملة منطوقة سواء فى النثر أو فى الشعر · كما أن حد الخليل بن أحمد لها أيضا لايقدم حلا لهذا الاشكال اذ ان قوله ان القافية هى (عبارة عن الساكنين اللذين فى آخر البيت مع مابينهما من الحروف المتحركة ، ومع المتحرك الذى قبل الساكن الأول) (٢٩) ينطبق على كل نهاية فى أى جملة مفيدة فلو قلنا مثلا : (جاء الفتى باسما ، لأنه حاز على جائزة) لصارت

قلنا مثلا : (جاء الفتى باسما ، لأنه حاز على جائزة) لصارت

كلمة (باسما) قافية للجملة الأولى · وكلمة (جائزة) قافية للجملة الثانية مع أن هذا الكلام نثر لا شعر · وكذلك سنجد تعريف الخليل (ومعه الأخفش) يصدق أيضا على كل أنواع الشعر ومنها المرسل والحر · ومن المرسل قول الزهاوى (٣٠)·

لموت الفتى خير له من معيشة
يكون بها عبأ ثقيلا على الناس
وأنكد من قد صاحب الناس عالم
يرى جاهلا فى العز وهو حقير

فكلمة (الناس) و (حقير) هما قافيتا البيتين عند

الأخفش . أما عند الخليل فالقافيتان همـــا (ناس) و (قير) والشعر هنا موزون ومقفى بهذين المفهومين .

**وفي الشعر الحر نقرأ مايلي من ديوان السياب (٣١) :**

وتلتف حولي دروب المدينه

حبالا من الطين يمضغن قلبي

ويعطين عن جمرة فيه طينه

حبالا من النار يجلدن عرى الحقول الحزينة

ويحرقن جيكور في قاع روحي

ويزرعن فيها رماد الضغينه .

فعلى مذهب الأخفش تكون القوافي هي : المدينــة / قلبي / طينة / الحزينة / روحي / الضغينة . أما على مذهب الخليل فهي : دينة / قلبي / طينة / زينة / روحي / غنية . وعلى المذهبين تكون القصيدة موزونة لأنها من بحر المتقارب والتزم الشاعر بتفعيلة هذا البحر (فعولن) . وهي مقفاة لأنه أمكننا تطبيق تعريف العالمين الكبيرين عليها .

وهذا يؤدى بنا الى تساؤل مهم عن ضرورة ايراد كلمة ( مقفى ) في تعريف الشعر . لأن القافية كما هو واضح من التطبيق لم تعد تعني شيئا له صفة الالزام فاننا نجد القافية غـامضة الدلالـة مشتتة المفهوم حتى ان العلمـــاء عندما يتناولونها يخلطون بينها وبين الروى كماحدث لقدامة في فصله ( نعت القوافي ) . ولعل هذا هو ما آدى بعالم معاصر لقدامة يأتي بتعريف للشعر فلا يضمنه شرط التقفية وهو ابن طباطبا العلوي (٣٢) الذى عرف الشـعر بقولـه : ( الشعر ــ أسعدك الله ــ كلام منظوم بائن عن المنثور الذى

يستعمله الناس في مخاطباتهم بما خص به من النظم الذى ان عدل عن جهته مجته الأسماع وفسد على الذوق ) .

ان ابن طباطبا هنا يؤكد على الوزن فقط ولايلتفت الى التقفية . ولم يتحدث عن القافية فى كتابه على أنها شرط فى قول الشعر وانما الحق القوافى بالألفاظ التى تلبس على المعنى وذلك عندما أخذ فى الحديث عن صناعة الشعر وبناء القصيدة (٣٣) . فهو بذلك يحل القافية محلها الحق وهو أنها لفظة من الفاظ البيت الشعرى لا أكثر . وهو معنى ادركه قدامة بن جعفر أيضا ولكنه لم يستطع التخلص منه لالتزامه به فى التعريف (٣٤) .

ومثل ابن طباطبا كان أبو هلال العسكرى فى تعريفه للشعر حيث ركز على النظم فقط وقال (٣٥) : ( الشعر كلام منسوج ولفظ منظوم . واحسنه ما تلاءم نسجه ولم يسخف وحسن لفظه ولم يهجن ) وكذلك ورد عند المعرى فى رسالة الغفران قوله عن الشعر ما يلى (٣٦) : ( الأشعار جمع شعر ، والشعر كلام موزون تقبله الغريزة على شرائط ان زاد أو نقص أبانه الحس) وهو بذلك يركز على الوزن وانضباط نسبه ولا يلتفت الى القافية . ولسنا نشك فى أن ذلك وعى من العلماء الثلاثة بعدم أهمية التقفية كشرط فى قول الشعر اذ ان هذا الشرط لايمكن أن يقوم بمعناه كما ورد عند علماء العروض .

ولكننا نجد علماء آخرين تبنوا تعريف قدامة بن جعفر حرفيا ومنهم ابن فارس الذى عرفه بقوله (٣٧) : (الشعر كلام موزون مقفى دال على معنى ويكون أكثر من بيت) . ولكن ابن فارس لايشرح تعريفه هذا ولا يحاول تطبيقه وكأنه يتكىء فيه على قدامة مكتفيا به كحقيقة مسلم بها . ولو أنه

طبقه لأدرك الخلل فى كلمة (مقفى) ولوقع فى نفس الحيرة التى وقع فيها قدامة أستاذ هذا التعريف ٠

ويأتى ابن رشيق فى العمدة (٣٨) متابعا لقدامة فيقول : (الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء وهى اللفظ والوزن والمعنى والقافية ٠ فهذا هو حد الشعر) ٠ ولكنه أيضا لايشرح تعريفه ولا يفصل القول فيه ٠

ويبدو كذلك أن حازم القرطاجنى قد تورط بمثل ماتورط به قدامة على الرغم من حذر القرطاجنى فى تعريفه ومحاولته الافادة من الفارابى (وسنتعرض لتعريف الفارابى لاحقا) ٠ وتعريف القرطاجنى هو : (٣٩) (الشعر كلام مخيل موزون ومختص فى لسان العرب بزيادة التقفية الى ذلك ، والتئامه من مقدمات مخيلة ، صادقة كانت أو كاذبة ، لايشترط فيها بما هى شعر غير التخييل) ولو اكتفى القرطاجنى بقوله (كلام مخيل موزون) لاستقام التعريف دون أى أشكال ٠ ولكنه أضاف للتعريف جملة لاتقوم كعنصر فى الشعر بقدر ماهى وصف له عند العرب وهى مايخص (التقفية) ٠ وهى جملة تدخل فى التعريف مقحمة عليه دون قناعة من المؤلف بأهميتها بدليل أنه عندما آخذ فى شرح عناصر الشعر النابعة من مصدره الرئيسى وهو التخييل جعلها أربعة هى : المعنى والأسلوب واللفظ والوزن دون آن يذكر التقفية آو آن يشير اليها ولابد أنه قد ضمنها داخل اللفظ ٠ وهذه هى الحقيقة التى اصطدم بها كل من أقحم هذه الكلمة فى تعريفه منذ أن صاغ قدامة مفهومه للشعر بالشاكلة التى رآيناها ٠

ولكن نقادا آخرين احتاطوا للأمر فخلصوا من هذا الاشكال بأن قدموا للشعر تعريفات جنبتهم اللبس ومن هؤلاء الفارابى وابن خلدون ٠

فالفارابى عندما تعرض لمفهوم الشعر قال (٤٠) : (والجمهور وكثير من الشعراء انما يرون ان القول شعر متى كان موزونا مقسوما بأجزاء ينطق بها فى أزمنة متساوية) • وعندما جاء الى مايخص التقفية قال : (وكثير منهم يشترطون فيها مع ذلك تساوى نهايات اجزائها وذلك اما أن تكون حروفا واحدة بأعيانها أو حروفا ينطق بها فى أزمان متساوية) •

وتعريف الفارابى هذا هو عن الشعر عند كافة الأمم • وعندما خص التقفية بالذكر كان يقصد الشعر عند العرب ، وقد أشار الى ذلك فى مستهل كلامه حيث قال (٤١) : (ان للعرب من العناية بنهايات الأبيات التى فى الشعر أكثر مما لكثير من الأمم التى عرفنا أشعارهم) • ولذلك يأتى تعريف الفارابى كأدق تعريف للشعر من حيث سماته العروضية والشكلية اذ نص على تساوى نهايات الأجزاء (وهى الأبيات) بحروف واحدة بأعيانها • وهذه أول اشارة فى تعريف الشعر الى شرط توحيد حرف الروى •

ويأتى ابن خلدون بتعريف على نفس المستوى من الدقة العلمية وذلك بعد أن اعترض على تعريف قدامة للشعر وقال (٤٢) عنه : (وقول العروضيين فى حده انه الكلام الموزون المقفى ليس بحد لهذا الشعر الذى نحن بصدده ولا رسم له) • ولذلك فان ابن خلدون يقدم للشعر تعريفا آخر يستفيد فيه من كل تجارب سابقيه ويتلافى أخطاءهم فيقول : (الشعر هو الكلام البليغ المبنى على الاستعارة والأوصاف المفصل بأجزاء متفقة فى الوزن والروى مستقل كل جزء منها فى غرضه ومقصده عما قبله وبعده الجارى على أساليب العرب المخصوصة به) • والذى يهمنا من هذا التعريف

في بحثنا هذا هو جانب التقنية حيث نص ابن خلدون على اتفاق أجزاء الشعر ( الأبيات ) في الروى مثل اتفاقها في الوزن ·

وهذان التعريفان من الفارابي وابن خلدون يتميزان على كل التعريفات المذكورة آنفا في دقتهما باعطاء تعريف للشعر كان يقصده قدامة ومن جاراه دون أن يصيبوا فيه حدا واضحا لهم أو لمن تلقاه عنهم · فشرط اتفاق نهايات الأبيات في روى واحد أو في حروف واحدة بأعينها كما قال الفارابي هو ما جاء عليه معظم الشعر العربي · وهو معنى لم يحدده تعريف قدامة ولم يصبه ·

وهذا يوصلنا الى حقيقتين هما (١) ان تعريف قدامة بن جعفر ومن جاراه لا يجعل اتفاق الأبيات بحرف الروى شرطا في الشعر ، لأن التعريف لا ينص على ذلك ولا يحتمله كما رأينا في العرض السابق (٢) أن كلمة (مقفى) لاتصمد كعنصر في تعريف الشعر لأن كل كلام موزون سينتهي بقافية · ونقصد بها ما قصده الخليل وما قصده الأخفش كما ذكرنا آنفا · ويكون الشعر المرسل عندئذ مقفى والشعر الحر مقفى أيضا · وشرط الوزن يتضمن القافية ولا داعي لذكرها في التعريف ويكون ابن طباطبا والعسكري والمعري محقين في اغفالهم لكلمة ( مقفى ) في تعريفهم للشعر ·

ولو قال قائل ان قدامة أراد ( الروى ) حينما قال ( مقفى ) لقلنا له انه محجوج بكلام قدامة الذى آشار فيه الى أن ( القافية ) لفظة وقد نقلنا كلام قدامة في ذلك مما لا يقبل لبسا ولا جدالا · ثم ان افتراض أن كلمة ( مقفى ) تعني الروى لا يجدى نفعا هنا اذ ليس المقصود هو اقحام هذا المعنى على التعريف فقط ولكن المطلوب هو النص على

شرط اتفاق نهايات الأبيات بحرف الروى وهذا ما لا يحتمله تعريف قدامة مهما حاولنا شرح معانيه . وهذا الشرط لا يتحقق الا بتعريفى الفارابى وابن خلدون .

وبذلك تسقط قيمة كلمة ( مقفى ) من التعريف لأنها ليست بذات دلالة على عنصر ثابت ومتميز . وهذا يعفينا من معالجة فكرة القـافية وينقلنا الى دراسة ( الروى ) فى الشعر .

***

ان أقصر حد لما يمكن أن يقال له شعر هو بيتان وبذلك قال الباقلانى (٤٣) ( وأقل الشعر بيتان فصاعدا . والى ذلك ذهب أكثر صناعة العربية من أهل الاسلام ) . وكذلك حده ابن فارس عندما عرف الشعر فقال (٤٤) :( الشـعر كلام موزون مقفى دال على معنى ويكون أكثر من بيت ) . وحسب تعريف الفارابى وابن خلدون للشعر يكون اتفاق أواخر البيتين فصـاعدا بحرف الروى شرطا . وعدم تحقيق هذا الشرط يكون اخلالا بمفهوم الشـعر حتى ولو كان القول موزونا . هذا ما يفهم من التعريفين ضمنا لاصراحة ، ولكن الباقلانى يصرح بذلك لاغراض تهمه في كتابه لأنه يسعى الى نفى اطلاق صفة الشعر على أى كلام جـاء موزونا ويضع للشعر شروطا منها تعدد الأبيات واتحاد وزنها ورويها ولو اختلف الوزن بين بيتين أو اختلف الـروى لا يصبح القول شعرا عند ئذ (٤٥) .

هذا ما نجده لدى بعض علمائنا ، وهو ما سار عليه التيار العام بالنظر الى قضية ( وحدة الروى ) فى الشعر . ولكن تتبع النصوص الشعرية والنقدية الواردة فى ثنايا كتب الأدب العربى تعطى مؤشرات أخرى مختلفة، اذ قـد دأب الشعراء على مخالفة قاعدة الروى الموحد . ونجد نصوصا

شعرية كثيرة خالف فيها الشعراء حروف الروى ونوعوها .
وسنشرح هذه الظاهرة مفصلين القول فيها .

ونبدأ أولا بالتفريق بين أمور ثلاثة هى معانى الضرورة والعيب والخطأ .

فالضرورة ( الشعرية عند جمهور علماء العربية عبارة عن مخالفة المألوف من القواعد فى الشعر سواء الجيء الشاعر الى ذلك بالوزن والقافية أم لم يلجاء ) (٤٦)وهذه المخالفة من الشاعر هى فى حقيقتها ( اجراء لمستوى من التعبير مجرى مستوى آخر فى مذهب سيبوية ) (٤٧) أما المبرد ( فيذهب الى أنه رجوع الى الأصل والقياس ) **ويتضح الفرق بين هذين الرأيين فى معالجة صاحبيهما لقول الشاعر :**

ولى نفس أقول لهـــا اذا مـــا    تخـــالفنى لعلى أو عســـانى

فسيبويه قال ان عسى هنا وقعت بمنزلة لعل مع المضمر وهذا اجراء لمستوى من التعبير مجرى مستوى آخر . أماالمبرد فتقديرها عنده ( أن المفعول مقدم والفاعل مضمر كأنه قال .... عســـانى الحديث ولكنه حذف لعلم المخـــاطب به ) (٤٨) فهو عودة الى الأصل .

والضرورة الشعرية لا تعنى الاضطرار أى أن الشاعر قد أجبر على الاتيان بها . فقد يأتى بها الشاعر ( أنسا بها واعتيادا لها واعدادا لذلك عند وقت الحاجة اليها ) (٤٩) كما يقول ابن جنى ويشير الى أن العرب ( يدخلون تحت قبح الضرورة مع قدرتهم على تركها ، ليعدوها لوقت الحاجة اليها ) ومثل ابن جنى على ذلك بأمثلة عديدة يعود اليها من أراد التوسع فى أمرها (٥٠) ومثل ابن جنى كان ابن عصفور الاشبيلى الذى يقول (٥١) : ( أجازت العرب فى

الشعر ما لا يجوز فى الكلام ، اضطروا الى ذلك أو لم يضطروا اليه ،لأنه موضع ألفت فيه الضرائر ) . وقوله ( ألفت فيه الضرائر ) اشار الى شيوع خرق القاعدة فى الشعر انتشار ذلك بين الشعراء حتى صارت الضرورة أمرا مألوفا فى الشعر سواء أحوج الأمر اليها أو لم يحوج . بل ان ابن جنى يشير الى أن أخذ الشاعر بما يسمى ضرورة قد يكون(ادلالا بقوة طبعه ، ودلالة على شهامة نفسه)(٥٢) ( وليس بقاطع دليل على ضعف لغته ولا قصوره عن اختيار الوجه الناطق بفصاحته ) ـ مثل الشاعر فى ذلك عند ابن جنى ( مثل مجرى الجموح بلا لجام ووارد الحرب الضروس حاسرا من غير احتشام ، فهو وان كان ملوما فى عنفه وتهالكه ، فانه مشهود له بشجاعته وفيض منته ) وهو ( وان دل من وجه على جوره وتعسفه فانه من وجه آخر مؤذن بصياله وتخمطه ) أى بثورته وتكبره . وهذا من ابن جنى ملاحظة واعية الى أن الضرورة تأتى لأسباب فنية يقصدها الشاعر وليست ضعفا منه أو قصورا بأداته اللغوية . وهذا ما يفرق بين الضرورة واللحن . لأن الضرورة لا تجوز كما يقول المبرد (٥٣) . وكل ( ما خالف الأصول مما يقع فى الشعر فهو ليس من باب الضرورة وانما هو من باب اللحن وهذا لا يجوز فى العربية شعرا أو كلاما ) (٥٤) كما يحدد المبرد . وعلى ذلك فان الشاعر ( ليس له أن يحذف ما اتفق له ولا أن يزيد ما شاء . بل لذلك أصول يعمل عليها ... فلايجوز أن يلحن لتسوية ولا لاقامة وزن بأن يحرك مجزوما أو يسكن معربا وليس له أن يخرج شيئا عن لفظه ) (٥٥) . **ومن أمثلة الخروج التى تعد خطأ لا ضرورة قول الشاعر :**

اذا ما المرء صم فلم يكلم ... واعيا سمعه الا ندايا
ولاعب بالعشى بنى بنيه ... كفعل الهر يلتمس العطايا
فلا تظفر يداه ولا يؤوبن ... ولا يعطى من المرض الشفايا
فذاك الهم ليس له دواء ... سوى الموت المنطق بالمنايا

( فقلت الهمزات الثلاث ياءات لاتيانه بالمنايا • وهذا مما يجب ألا يلتفت اليه ولا يقاس عليه ) كما يقول أبو يعلى التنوخي (٥٦) •

أما العيب فهو يختلف عن الضرورة وعن الخطأ من حيث انه مخالفة لقواعد عروضية لا لغوية • وعدد عيوب القافية تبلغ سبعة فى الأكثر عند بعضهم • وقد تنقص الى أربعة عند آخرين (٥٧) •

ولابد للشاعر فى الاقواء والسناد من اقامة الاعراب فان جانب الاعراب وألزم حرف الروى بحال من الاعراب واحدة مراعيا تطابق الاعراب بين الحروف فهو بذلك يخرج من العيب الى الخطأ واللحن • مثال ذلك قول حسان بن ثابت :

لايأس بالقوم من طول ومن قصر
جسم البغال وأحلام العصافير

كأنهم قصب جوف أسافله
مثقب نفخت فيه الأعاصير

فهو قد أقوى فى روى البيت الثانى ، والقصيدة مجرورة الروى • ولو جر كلمة (الأعاصير) مراعاة لباقى الأبيات لم يكن ذلك عيبا وانما يصبح خطأ • وينظر اليه على أنه عيب فى حالة ضمه فقط • وهذا هو التمييز بين العيب والخطأ كما حددنا فيما سلف • وبحثنا لذلك سيركز على العيوب لا الأخطاء •

وعيوب الروى الاكفاء وهو تنوع حرف الروى ، والاقواء وهو اختلاف اعراب حرف الروى من بيت الى بيت فى نفس القصيدة . وهناك عيوب أخرى توردها كتب القوافى ولكنها لاتخص الروى ولذلك فلن نتعرض لها فى هذا البحث (٥٨) .

والاكفاء يدخل تحت (تنويع الروى) وهذا ينقسم الى قسمين هما : **التنويع المنظم والتنويع المرسل وسنناقشهما فى مايلى :**

**( أ ) التنويع المنظم للروى فى الشعر العربى :**
وقد ورد على ذلك أنواع **من الشعر هى :**

**١ ــ المسمطات : وهى ثلاثة أنواع أولها :** أن يبتدىء الشاعر ببيت مصرع ثم يأتى بأربعة أقسمة على غير قافيته (رويه) . ثم يعيد قسيما واحدا من جنس ما ابتدأ به وهكذا الى آخر القصيدة) (٥٩) . **ومن ذلك ماروى لامرىء القيس حيث يقول فيه (٦٠) :**

توهمت من هند معالم أطلال
عفاهن طول الدهر فى الزمن الخالى

مرابع من هند خلت ومصايف
يصيح بمغناها صدى وعوازف

وغيرها هوج الرياح العواصف
وكل مسف ثم آخر رادف

بأسحم من نوء السماكين هطال

وهذا نوع من المسمطات يتكون المقطع فيه من سبعة أشطر يتفق الأول والثانى والسابع بحرف روى واحد .

بينما يأتى الثالث والرابع والخامس والسادس على روى آخر تتفق فيه هذه الأشطر ٠ والروى المكرر فى المسمط يسمى (عمود القصيدة) (٦١) ٠

والنوع الثانى من المسمطات هو أن يكون كل مقطع من خمسة أشطر يتحد الروى فى الأربعة الأولى ويختلف فى الخامس ٠ على أن يلتزم الشاعر بالروى الخامس فى كل مقطع من مقاطع قصيدته ٠ ومن ذلك قول ابن زيدون (٦٢) ٠

تنشق من عرف الصبا ماتنشقا
وعاوده ذكر الصبا فتشوقا
ومازال لمع البرق لما تألقا
يهيب بدمع العين حتى تدفقا
وهل يملك الدمع المشوق المصبأ

وهذا من قصيدة لابن زيدون مكونة من عشرين مقطعا ختم كل مقطع بشطر على روى الهمزة بينما الأشطر الأربعة الأولى تأخذ فى كل مرة رويا تتحد فيه ٠ وقد روى من هذا النوع مقطع لامرىء القيس جاء على هذا النمط رواه له الجوهرى وابن منظور وابن برى (٦٣) ٠

وفى هذا النوع من المسمطات قد يقتصر الشاعر على أربعة أشطر فى كل مقطع بدلا من خمسة ٠ يلتزم الشاعر بروى واحد فى الثلاثة الأولى ويختمها بروى آخر فى الرابع يكرره فى نهاية كل مقطع ٠ وقد وردت على ذلك أبيات فى العمدة منها (٦٤) :

خيال هاج لى شجنا
فبت مكابدا حزنا
عميد القلب مرتهنا
بذكر اللهو والطرب

سبتني ظبية عطل
كأن رضابها عسل
ينوء بخصرها كفل
ثقيل روادف الحقب

والنوع الثالث من المسمطات هو نوع يجمع بين النهج الشائع للقصيدة العربية وبين النوع الثانى من المسمطات المذكور آنفا • ومنه قول خالد القناص فى قصيدة منها (٦٥) :

لقد أنكرت عينى منازل جيران
كأسطار رق ناهج خلق فانى
توهمتها من بعد عشرين حجة
فما استبين الدار الا بعرفان

ويستمر الشاعر مطلقا الأشطر الأولى من أبياته وملتزما فى الأخيرة بروى (النون) ثم يعقب ذلك بهذا المسمط :

ومانطقت واستعجمت حين كلمت
وما رجعت قولا وما أن ترمرت
وكان شفائى عندها لو تكلمت
الى ولو كانت أشارت وسلمت
ولكنها ضنت على بتبيان

والذى نلاحظه هنا أن النصوص المروية فى المسمطات جاءت فى غالبها على وزن البحر الطويل مما يؤكد تأثر الشعراء بما نسب لامرىء القيس منها اذ ان مسمطيه جاءا على هذا الوزن • كما أن الأنواع التى رويت من المسمطات لم تخرج فى نظامها عن النظامين اللذين جاء عليهما مسمطا امرىء القيس وهذا تأكيد آخر على تأثر الشعراء ومجاراتهم لهذين المسمطين • وقد لايقلقنا كثيرا ماورد عن بعض

الدارسين من شك (٦٦) فى صحة نسبة المسمطات الى امرىء القيس لأن المسمطات المروية هى شعر عـربى سـواء أكان قائله امرؤ القيس ام سواه وتأثيرها فى الشـعراء واضح وملموس كما أن هناك علماء أجلاء رووها لامرىء القيس مثل الجوهرى العالم اللغوى الجليل وهو حجة فيما يقـول وجاراه فى ذلك ابن منظور وابن برى ـ كما اشرنا سابقا ـ وهذه جميعها أمور تطمئن الباحث فيمـا يذهب اليـه من استنتاج · والقضية الأولى فى شأنها هى أنها شعر عـربى أصيل وهذا يكفى ·

٢ ـ **المزدوج** : وهو كل شعر مصرع الأبيات سواء كان على بحر الرجز أو غيره (٦٧) · وكان التزام التصريع عنـد العرب شائعا ببحرى الرجز والسريع ويلتزم الشاعر رويا واحدا فى كافة أشطر أرجوزته · وعلى ذلك كان رجاز العرب حتى جاء المزدوج ومن أول (٦٨) شعرائه بشار بن برد وأبو العتاهية ومنه قول أبى العتاهية :

| | |
|---|---|
| حسبك مما تبتغيه القـوت | ما أكثر القوت لمن يمـوت |
| الفقر فيما جـاوز الكفافا | من اتقى الله رجـا وخافا |

**وقد لايقتصر الشاعر فى المزدوج على شـطرين فيبنى قصيدته بناء رباعيا ومنه ما أورده ابن رشيق (٦٩) فى قول الشاعر :**

| | |
|---|---|
| سـقى طللا بحـزوى | هـزيم الورق أحـوى |
| عهـدنا فيـه أروى | زمانا ثـم أقـوى |
| وأروى لا كنـود | ولا فيهـا صـدود |
| لهـا طـرف صيود | ومبتسـم بـرود |
| لئن شـط المـزار | بهـا ونـأت ديـار |
| فقـلبى مسـتطار | وليس له قرار ··· الخ |

وقد شاع استخدام المزدوج بين المحدثين من الشعراء · ولكنه قديم النسبة وقد أورد الدماميني (٧٠) شعرا منه لامرأة من جديس تقول فيه :

لا أحد أذل من جديس     أهكذا يفعل بالعروس
يرضى بها يالقومى حر     أهدى وقد أعطى وسيق المهر
لخوضه بحر الردى بنفسه     خير من أن يفعل ذا بعرسه

**على أن تنويع الروى فى الرجز وارد حتى فى غير المزدوج ومن ذلك قول الشماخ (٧١) :**

لم يبق الا منطق وأطراف     وريطتان وقميص هفهاف

**وبعد ذلك ببيتين يقول :**

لما رأتنا واقفى المطيات     قامت تبدى لى بأصلتيات

واورد بعد ذلك ثلاثة عشر شطرا على روى (التاء) فصارت قصيدته من مقطعين الأول ستة أشطر على روى (الفاء) والثانى من خمسة عشر شطرا على (التاء) ·

على أن (الرجز) وهو أساس المزدوج فيه حرية واسعة للشاعر حتى قال الدماميني (٧٢) انه لاعيوب للشعر فى الرجز فلا اقواء فيه ولا ابطاء ولا اكفاء ولا اجازة أو اصراف مما يعاب فى غيره · وهذا الرأى من الدماميني يأتى على طرف النقيض من ابن رشيق الذى غالى فى تمسكه بفنيات الشعر حتى أجراها على التصريع فقال (٧٣) (والتصريع يقع فيه من الاقواء والاكفاء والايطاء والسناد والتضمين مايقع فى القافية فمن الاقواء ·· **قول بعضهم :**

مابال عينك منها الماء مهراق     سحا فلا غارب منها ولا راقى)

وذلك لأن الشاعر رفع الأولى وكسر الثانية وهو عند ابن

رشيق اقواء · وهذا مغالاة منه لانقبلها ويكفى أن نقول هنا ان البيت غير مصرع بدلا من ان نعيبه ونتمحل فى الأحكام ·

**٣ ــ الموشحات : وهى تقوم على تنويع هندسى منظم فى** رويها · على ان اوزانها متعددة تعددا واسعا بين أوزان عربية معروفــة وأوزان مخترعة عد منها الدارسون مائة وأربعة وستين وزنا (٧٤) · ولكن الذى يعنينا هنا هو الروى وتنوعه فيها · ويبدو أن الوشاحين قد اقتبسوا من نظام المسمطات وأفادوا منه · ويكاد المرء ألا يجد فارقا فى فكرة رسم النظام الهندسى للقصيدة بين المسمط والموشح غير أن الموشح يعتمد على البيت كوحدة أولى فيه بينما المسمط يعتمد على الشطر · ولذلك تنوع الــروى فى الموشح حسب الأبيــات · أما فى المسمط فحسب الأشطر · ولكن الموشح قد انطلق مع مــرور الزمن ليقدم نماذج لا تحصى فى تنوعه وتفنن شعرائه ·

**وسوف نتحدث عما اشــتهر من الموشــحات مثل موشحة ابن سهل (٧٥) التى اشتهرت فى المغرب والمشرق ونسج على منوالها أبو عبد الله بن الخطيب موشحه الشهير :**

جادك الغيث اذا الغيث همى يازمان الوصــل بالأندلس
لم يكن وصــلك الا حلمــا فى الكرى أو خلسة المختلس

وهذا الموشح مبنى على احد عشر قفلا أولها القفل المذكور هنا · وعلى عشرة أبيات (٧٦) وجاءت حروف الروى فى كل قفل ( ميما ) فى ( الصدور ) و ( سينا ) فى الأعجــاز أما فى الأبيات فكل بيت منها مكون من ستة اشطر تأخذ الصدر منها رويا واحدا والأعجاز رويا أخر ويختلف هذان الرويان من بيت الى بيت آخر ·

وهذا نموذج لتنوع الروى فى الموشحات يتبعه نماذج

عديدة أخذ بها الوشاحون على مر العصور لكنها جميعها تأخذ بنظام ثابت فى تنويع الروى ·

***

وذكر ابن رشيق (٧٧) نوعا من الشعر يتنوع رويه سماه المخمس وهو أن يؤتى بخمسة أقسمة على روى ثم بخمسة أخرى فى وزنها على روى آخر غير السابق ولكن ابن رشيق لم يأت بمثال على ما يقول · وورد ذكر المخمس أيضا عند الدكتور ابراهيم أنيس ولكنه يمثل له بأمثلة من الشعر الحديث ولا يذكر شيئا من القديم ولكنه ألحق بالمخمس نوعا آخر قال عنه (٧٨) انه ( الذى تتكرر فية قافية الشطر الخامس من كل قسم من أقسام المقطوعة ) **ومثل له بقول حافظ ابراهيم :**

اشمس الملك أم شمس النهار
هوت أم تلك مالكة البحار
فطرف الغرب بالعبرات جارى
وعين اليم تنظر للبخار
بنظرة واجد قلق الرجاء

وفيه يتكرر روى الهمزة فى الشطر الخامس من كل مقطع ونحن نرى أن هذا هو نفس المسمط بأحد نوعيه المذكورين آنفا ومنه مسمط لامرىء القيس وآخر لابن زيدون · ويكون بذلك مسمطا لا مخمسا ·

**(ب) التنويع المرسل :** رأينا أنماط الشعر ذى الروى المنوع تنويعا منظما وهذايؤكد وعى الشعراء القدامى لهذا الفن الشعرى وتعمدهم الأخذ به · وبجانب ذلك ورد عن العرب شعر كثير فيه ارسال للروى بأن يختلف الروى فى بعض

أبيات القصيدة الواحدة . وهو ما سماه العروضيون بالاكفاء وقد يكون من أسمائه ( الاجازة ) (٧٩) فى بعض حالاته . والاكفاء عند العروضيين يعد عيبا يؤخذ على الشاعر الا اذا جاء ( منظما ) وفى ذلك يقول ابن رشيق عن اختلاف الروى (وقد لا يكون عيبا نحو المخمسات وما شاكلها ) (٨٠) ..

وهذا الذى عدوه عيبا ، كثير الورود فى الشعر العربى حتى ان الأخفش ليقول(سمعت من العرب مثل هذا مالايحصى بل انه ينقل عن يونس بن حبيب وهو امام نحاة البصرة فى عصره (٨١) ، وعن نفر من أصحابه أنهم لا يستنكرون ( الاكفاء ) فى الشعر (٨٢) . وذكر ثعلب الاكفاء وغيره من العيوب فقال ( كان ذلك قد فعله القدماء ، وجاء عن فحولة الشعراء ) (٨٣) وهو ثابت عن الأوائل مثلما أنه ثابت عنهم التسامح فيه ، وفى ذلك قال أبو هلال العسكرى (٨٤) ( كان القوم لا ينتقد عليهم ، فكانوا يسامحون أنفسهم فى الاساءة ) . ورغم وروده عند الأقدمين من الشعراء الا أن أهل العروض يرون عدم جوازه للمولدين (٨٥) . والتفريق فى الحكم النقدى عند كثير من العلماء فيه مجافاة للانصاف حتى انهم ليبررون أخطاء الأوائل لمجرد سبقهم الزمنى وقد جوز قدامة بن جعفر لذلك عيوب اللفظ من ملحون وشاذ للقدماء لمجرد تقدمهم (٨٦) . وهذا مالاحظه القاضى الجرجانى على النحويين فى تمحلهم بتصيد الأعذار للمتقدمين وتلك فعلة (المحرك لها والباعث عليها شدة اعظام المتقدم والكلف بنصرة ماسبق اليه الاعتقاد ، وألفته النفس) (٨٧). والنحويون مع هذا الصنيع المتمحل فى رد التهمة عن القدماء يتمحلون فى المقابل فى معاملتهم للشعراء تمحلا يبلغ حد الجور فى الحكم وفى ذلك يقول ابن عبد ربه : (أكثر ماأدرك على الشعراء له مجاز وتوجيه حسن ، ولكن أصحاب اللغة

لاينصفونهم . وربما غلطوا عليهم ، وناولوا غير معانيهم التى ذهبوا اليها ٠) ومن ذلك فى رأينا اطلاق الحكم فى الاكفاء وعدم جوازه للمولدين كما فعل ابن رشيق . مع أن تنويع الروى أمر حادث فى الشعر قديمه وحديثه كما سنرى فى عرض هذا البحث ٠

**وقد يميل بعض العلماء الى التساهل فى أمر الاكفاء اذا حدث فى (حرفين يخرجان من مخرج واحد أو مخرجين متقاربين) كما قال ابن قتيبة (٨٨) ومثل له بقول الشاعر :**

تالله لولا شيخنا عباد　　　لكمرونا عندها أو كادوا
فرشط لما كره الفرشاط　　　بفيشة كأنها ملطاط

فجمع الشاعر بين الدال والطاء ٠ وفصل القول فى ذلك ابن رشيق فقال ان الاكفاء (لايكون الا فيما تقارب من الحروف والا فهو غلط بالجملة) ٠ (٨٩) وعلى الرغم من قول ابن رشيق هذا فان الاكفاء جاء على معظم حروف الهجاء العربية سواء ماتقارب منها أو تنافر ولكن تقارب مخارج الحروف سهل بلا شك مرور التغيير على الآذان دون ملاحظة وفى ذلك يقول الأخفش : (اننى رأيتهم اذا قربت مخارج الحروف ، أو كانت من مخرج واحد ثم اشتد تشابهها لم يفطن لها عامتهم) ٠ ولذلك فالأخفش يستقبح ماتباعدت مخارجه (٩١) ٠

ولعل هذه الآفكار من الأخفش هى ماأوحى للفارابى بتعريف للشعر أشار فيه الى تنوع الروى اشارة مربوطة بتقارب مخارج الحروف حيث قال عن نهايات الأبيات : (أن تكون ٠٠٠ محدودة اما بحروف بأعيانها أو بحروف متساوية فى زمان النطق بها ٠) (٩٢) وقوله (متساوية فى زمان النطق بها) اشارة الى تقارب المخارج ٠

ولكن ابن عبد ربه (٩٣) يقدم سببا آخر لتنوع الروى هو تشابه الحروف فى الهجاء مثل العين والغين . وهذا قول غريب من ابن عبد ربه لأن الشعراء الذين كثر الاكفاء فى شعرهم لايعرفون الكتابة . وحتى لو عرفوها فانهم يقولون شعرهم انشاء صوتيا بالسنتهم وليس كتابة صامتة بأقلامهم . والأخفش يشير الى أن العرب لايعرفون أسماء الحروف فكيف بكتابتها وفى ذلك يقول (٩٤) (والعرب لاتعرف الحروف . أخبرنى من أثق به أنهم قالوا لعربى فصيح : أنشدنا قصيدة على الدال فقال وما الدال ياأبى ؟ وسألت العرب عن الدال وغيرها من الحروف فاذا هم لايعرفون الحروف) . وقصده من العرب شعراء البادية ورواتهم .

أما المرزبانى فيرد ذلك كله الى الغلط بسبب التشـابه فيقول (٩٥) (وقد يغلطون فى السين والصاد والميم والنون والدال والطاء وأحرف يتقارب مخرجها من اللسان يشتبه عليهم) .

ومهما كان رأى هؤلاء فى علة الاكفاء وفى الحكم عليه فان ديوان العرب جاء بنصوص لاتحصى منه وسنذكر بعضها هنا ونحيل الى بعض آخر .

فمن النصوص التى ترد كثيرا فى هـذا المجال قصيدة للمعجير السلولى (وهو شاعر أموى عده ابن سلام فى الطبقة الخامسة من الاسلاميين مات سنة ٩٠) (٩٦) . جمع فيها بين حروف اللام والميم والراء والباء وفيها يقول (٩٧) :

ألا قد أرى ان لم تكن أم مالك　　　بملك يدى أن البقاء قليـل

***

رأى من رفيقيه جفاء وبيعة　　　اذا قام يبتاع القلاص ذميم

خليلي حلا واتركا الرحل انني ... بمهلكة والعاقبات تدور
فبيناه يشري رحله قال قائل ... لمن جمل رخو الملاط نجيب

**ويقول الأخفش عن هذه القصيدة : والذى انشدها** عربى فصيح لايحتشم من انشاده كذا · ونهيناه غير مرة فلم يستنكر مايجىء به) · وهذا يدل على اقدام الشاعر على تنويع الروى عن قصد وتعمد وليس عن غلط أو توهم كما اشار بعض العلماء ممن نقلنا أقوالهم آنفا ·

**ومثل ذلك نجد نصا مرسل الروى ينقله الباقلانى ٩٨ وهو قول الشاعر :**

رب اخ كنت به مغتبطا ... اشد كفى بعرا صحبته
تمسكا منى بالود ولا ... أحسبه يزهد فى ذى أمل
تمسكا منى بالود ولا ... أحسبه بغير العهد ولا
يحول عنه أبدا ... فخاب فيه أملى

(والبيت الأخير نقص منه تفعيلة فى كلا شطريه) ·

**وشبيه بما سلف مانقله أبو العلاء المعرى (٩٩) وقال انها تنسب الى غير واحد من العرب منهم الصلتان العبدى :**

اشاب الصغير وأفنى الكبير ... مر الليالى وكر العشى
اذا ليلة هرمت يومها ... أتى بعد ذلك يوم فتى
نروح ونغدو لحاجاتنا ... وحاجة من عاش لاتنقضى
تموت مع المرء حاجاته ... وتبقى له حاجة مابقى

**ويلحق بها قوله :**

بنجدية وحرورية ... وازرق يدعو الى أزرقى
فملتنا أننا المسلمون ... على دين صديقنا والنبى

**وقد ينظر اليها على أن الشاعر جعل الياء هى الروى ،**

**ولكن هـذا رأى ضعيف يرده ماجـاء عن الاخفش فى حـال مماثلة لهذه حيث أورد هذه الأبيات :**

ماتنقم الحـرب العوان منى
بازل عامين حـديث سـنى
لمثـل هـــذا ولدتنى أمى

وعد ذلك من اختلاف الروى وقال عنه : (فما قبل الياء هو حرف الروى ولايجوز ان يكون الياء رويا ، وان كان فى الشعر مقيداً لأن العرب لانقيد شيئا من الشـعر تصـل الى اطلاقه فى اللفظ الا وهو بين ضرب أقصر منه وضرب أطول منه نحو «فعول» فى المتقـارب بين «فعولن» وبين «فعـل» . فـلا تكون لذلك اليـاء حـرف الروى لوصـولهم الى اطلاقها) (١٠٠) .

فيكون الشاعر فى كلا النصين قد أرسل رويه . وجمع الصلتين بين خمسة حروف هى الشين والتاء والضاد والقاف (مرتين) والباء . وفى النص الثانى اجتمعت الميم والنون . على أن الجمع بين الميم والنـون فى الروى عمل شـائع عند الشعراء القدامى ويقول المبرد فيهما (اسـتجازت العـرب الجمع بينهما) (١٠١) .

وهو حينما يقول العـرب فـلابد أنه يعنى الشـعراء وجمهورهم مما يجعله عملا مقبولا عند الجميع **ولعل السبب فى ذلك هو ما أشار اليه الاخفش بعد أن أورد قول الشاعر (ابن مسعدة) :**

ولما أصـابتنى من الدهـر نبوة
شغلت والهى الناس عنى شؤونها
اذا الفارغ المكفى منهم دعوته
أبر وكانت دعوة يسـتديمها

فقال ( جعل الميم مع النون لشبهها بها لأنهما يخرجان من الخياشيم) وقال أيضا (وهو فيهما كثير . وقد سمعت من العرب مثل هـذا ما لا أحصى) وذكر في ذلك أن يونس بن حبيب وأصحابه لايستنكرون هـذا (١٠٢) . ومعنى ذلك جواز الجمع بين المميم والنون فى أحرف الروى وقبوله من جمهرة العرب ومن نقاد الشعر . **ومن النصوص فى ذلك قول بنت أبى مسافع الذى راوحت فيه بينهما على أساس (أب‌ب‌أب) والأبيات (١٠٣) :**

وما ليث غـريف ذو أظـافير واقـدام
كحبى اذا تلاقـوا و وجـوه القـوم أقران
وأنت الطـاعن النجـلا ء منهـا مـزبدأن
وفى الكف حسام صا رم أبيض خـذام
وقـد ترحـل بالركب وما نحـن بصـحبان

**ومنه نص رواه الأخفش هو قول الشاعر :**

فليت سماكيا يحـار ربابه يقاد الى أهل الغضـا بزمام
فيشرت منه جحوش ويشيمه بعينى قطامى أغـر يمـان

***

ويقول المزربانى (١٠٥) (تفعل العـرب ذلك لقـرب مخرج الميم من النون) وغير ذلك كثير مما تويه كتب الأدب فى جمع الشعراء بين الميم والنون فى أشعارهم (١٠٦) .

أما الجمع بين غير هذين الحرفين فى القصيدة فقد وردت نصوص منها :

**١ ـ النون واللام . ومنه قول كثير عزة (١٠٧) :**

أالن رد أجمال وفار: جيرة وصاح غراب البين أنت حزين
تنادوا بأعلى سحرة وتجاوبت هوادر فى ساحاتهم وصهيل

ومثله قول ابى ميمون النضر بن سلمة العلجى (١٠٨) :

لايشتكين عملا ماانقين
بنات وطاء على خد الليل
مادام مخ فى سلامى أو عين

٢ ـ الطاء والدال ٠ ومنه قول أبى النجم (١٠٩) :

جارية لضبة بن أد
كأن تحت درعها المنعط
شطا أمر فوقه بشط
لم ينز فى البطن ولم ينحط

ومنه قول الشاعر (١١٠) :

اذا نزلت فاجعلانى وسطا
انى شيخ لا أطيق العندا

ويلحق بذلك قول الشاعر : (وقد يكون مزدوجا) (١١١)

تالله لولا شيخنا عباد
لكمرونا عندها أو كادوا
فرشط لما كره الفرشاط
بفيشة كأنها ملطاط

٣ ـ العين والغين لرؤية بن العجاج بقوله (١١٢) :

قبحت من سالفة ومن صدغ
كأنها كشية ضب فى صقع

٤ ـ الصاد والسين فى قول الشاعر (١١٣) :

ان يأتنى لص فانى لص
أطلس مثل الذئب اذ يعتس
سوقى حدانى وصفير النس

٥ ـ الضاد والدال بقول الشاعر (١١٤) :

هل تعرف الدار بذى أقباض
لم يبق فيهـا ديم الـرداد
الا الاثافى عـلى وجـاد

٦ ـ الضاد والزاء (١١٥) :

كأن أصوات القطا المنقض
بالليل أصوات الحصى المنقز

٧ ـ الصاد والزاء (١١٦) :

كأن فاها قارورة لم تعفص
منها حجاجا مقلة لم تلخص
كأن صـيران المهـا المنقـز

٨ ـ السين والشين (١١٧) :

قد علمت بيض يمسن ميسا
ألا أزال قفـة وريشـا
حتى قتلت بالكريم جيشا

٩ ـ السين واللام (١١٨) :

اذ تغديت وطابت نفسى
فليس فى الحى غـلام مثلى
الا غـلام قد تغـذى قبلى

١٠ ـ الحاء والخاء (١١٩) :

أزهر لم يولد بنجم الشـح
ميمم البيت كريم السنخ

**١١ ـ الظاء والذال (١٢٠) :**

كأنها والعهد مذ أقياظ
أس جراميز على وجاذ

**١٢ ـ الفاء والطاء (١٢١) :**

حشورة الجنبين معطاء القفا
لاتدع الدمن اذا الدمن طفا
الا بجرع مثل أثباج القطا

**١٣ ـ الفاء والتاء : (وقد أوردنا النص فيما سبق · انظر ص ٢٤)**

**١٤ ـ الكاف والتاء (١٢٢) :**

ياابن الزبير طالما عصيتا
وطالما عنيتنا اليكا

**١٥ ـ الهاء والدال فى قول أبى العتاهية (١٢٣) :**

للمنون دائرات يدرن صرفها
هن ينتقيننا واحدا فواحدا

وهذه أبيات خرج الشاعر بوزنها عن النمط العروضى الخليلى فجاءت على وزن جديد هو : فاعلن ـ مفاعلن/ فاعلن مفاعلن · وعنه قال ابن قتيبة (كان لسرعته وسهولة الشعر عليه ربما قال شعرا موزونا يخرج به عن أعاريض الشعر وأوزان العرب) (١٢٤) ·

**١٦ ـ الباء والهاء فى قول الشاعر (١٢٥) :**

وقد يعجب المرء طول البقاء
ولما يزال يخوض الحيا

ويلحق أبناؤه كلهم
ويدرك حاجته كلها
شغلت والهى الناس عنى
ولما أصابتنى من الدهر نبوة

ويقول التنوخى عنها ( سألت أبا العلاء عن هذه الألف فقال : لا تكون رويا ) (١٢٥) ٠

***

وهذا الذى رأيناه من أمثلة ان هى الا نماذج لما سواها من تنويع لحروف الروى فى الشعر وهو عمل يقدم عليه شعراء بعضهم من الفحول وبعضهم من سوى الفحول من مشاهير شعراء العربية مثل امرىء القيس والشماخ والصلتان العبدى وكثير عزة والنضر بن سلمة وأبى النجم العجلى ورؤبة بن العجاج وأبى العتاهية وابن زيدون ٠ من أعراب وحضر وقدماء ومحدثين وشعراء ورجاز ٠ وهم لا يفعلون ذلك عن توهم أو خطأ وانما عن ارادة وتقدير سابق ومانظام المسمطات المحكم الا دليل جلى على ذلك ٠ كما أن ما ذكره الأخفش عن ابيات المعير السلولى المذكورة أعلاه دليل على وعى الشاعر لما يقول وعلى أنه نوع رويه قاصدا وفى ذلك يقول الأخفش : ( والذى انشدها عربى فصيح لا يحتشم من انشاده كذا ٠ ونهيناه غير مرة فلم يستنكر ما يجىء به ) (١٢٦) ٠

ومن الواضح أن الشعراء كانوا يقبلون ذلك ويأخذون به وعن هذا قال أبو هلال العسكرى ( كان القوم لا ينتقد عليهم فكانوا يسامحون انفسهم فى الاساءة ) (١٢٧) ٠ ولكن النقاد المتأخرين هم الذين ارادوا أن يفصلوا فى الحكم على الشعر بين ما هو قديم وما هو مولد ٠ فاطلق ابن رشيق

أحكامه في جواز ذلك للعرب وعدم جوازه للمتأخرين(١٢٨)٠ ولكن ما جاء عن ابن جني من آراء حول ( الضرورة ) يرد قول ابن رشيق ٠ ومن ذلك قوله : ( سألت أبا علي رحمة الله عن هذا فقال : ( كما جاز أن نقيس منثورنا على منثورهم فكذلك يجوز لنا أن نقيس شعرنا على شعرهم فما أجازته الضرورة لهم أجازته لنا وماحظرته عليهم حظرته علينا (١٢٩) وبعد أن يستعرض ابن جني طرفا من الضرائر في الشعر يقول : ( اذا جاز هذا للعرب من غير حصر ولا ضرورة قول كان استعمال الضرورة في الشعر للمولدين أسهل وهم فيه أعذر ) (١٣٠) ٠

**وهذا القول من ابن جني يقودنا الى غرضين مهمين من اغراض هذه الدراسة هما :**

١ ــ أن نعد تنويع الروى ضربا من ضروب الضرورة الشعرية يلجأ اليها الشاعر ( آنسا بها واعتيادا لها واعدادا لذلك عند وقت الحاجة اليها ) (١٣١) ٠ وذلك لأن ( الشعر موضع اضطرار وموقف اعتذار وكثيرا ما يحرف فيه الكلم عن ابنيته وتحال فيه المثل عن أوضاع صيغها لأجله ) (١٣٢) والضرورة شيء غير العيب وغير الخطأ وهي تأتي لسبب فني يقصده الشاعر ويميل الى الأخذ به كما وضحنا في بدأ الحديث ٠ ونحن اذا أخرجنا الاكفاء من باب العيب الى باب الضرورة نكون بذلك حفظنا له قيمته الفنية الى منحها اياه الشعراء بممارساتهم المتنوعة له كما هو ثابت من النصوص المروية فيه ٠ على أن ظاهرة الضرورة في الشعر العربي هي من أبرز صفات التفرد التي يتميز بها شاعر عن آخر بأن ينهج في صياغته الشعرية نهجا يخرج فيه عن المعهود في الاستعمال العادي للنص الأدبي ٠ ومحاولة منع الشعراء من

ذلك أو تحريمه عليهم فيها اضرار كبير في الشعر وقصر للابداع فيه على المعاني دون الصياغة وهذا ما لا يرضاه أحد من متذوقي الفن الأدبي ٠

٢ ـ أن نجيز ذلك للشعراء كافة دون تمييز بين سابق ولاحق أخذا بالمبدأ الذي طرحه ابن جني في أن ( ما جاز للعرب جاز لنا ) (١٣٣) ٠

***

**ونحن ندعو الى تبني هذين الهدفين أخذا منا بروح الموروث النقدي لأسلافنا تلك الروح التي قامت على أسس نقدية ناضجة في نظرتها الى الشعر وتتخذ في ذلك منطلقات هي :**

١ ـ تفضيل شعر السليقة ، وهو ما ينبع من وجدان الشاعر الذي يخلص للقصيدة كعمل فني مستهدف ٠ وقد مال الى هذا الرأي ابن قتيبة وابن جني والمرزباني آخذين (١٣٤) بذلك رأي الأصمعي الذي كان ينتقد عبيد الشعر مثل زهير والحطيئة ويقلل من شأن شعرهم لأنه شعر منقح فهو اذا شعر مصنوع وليس بمطبوع ، والمصنوع من الشعر يكون مفتعلا وغير صادق ٠ ولا شك أن السلامة الكاملة من كل ما يخالف العرف تعد نقصا في الجمال الفني ولذلك قال الأصمعي عن الحطيئة ( وجدت شعره كله جيدا فدلني على انه كان يصنعه ، وليس هكذا الشاعر المطبوع ) (١٣٥) ٠ كما أن قدامة عد وجود بعض الزحاف في أوزان الشعر شيئا محببا وهو مذهب الخليل بن أحمد (١٣٦) فالهندسة الكاملة الاتقان في الشعر تخرجه من كونه عملا فنيا فيه سمات البشر من صعود وهبوط ، الى كونه عملا رياضيا يصدم المتلقي برتابته وصلابته ٠ ولهذا

فان ابن جنى يطرب كثيرا عندما يلاحظ أن غيلان الربعى قد أقوى فى أحد أشطر ارجوزة له فعلق ابن جنى على هذه المخالفة من الشاعر بقوله : ( ان مجىء هذا البيت فى هذه القصيدة مخالفا لجميع أبياتها يدل على قوة شاعرها وشرف صناعته وأن ما وجد من تتالى قوافيها على جر مواضعها ليس شيئا سعى فيه ، ولا اكراه طبعه عليه ، وانما هو مذهب قاده علو طبقته وجوهر فصاحته ) (١٣٧) وكذلك يطرب لحالة مماثلة فى خروج عبيد بن الأبرص على نسق طغى على احدى قصائده وخالف عبيد هذا النسق فى أحد الأبيات فقال عنه ابن جنى : ( صار هذا البيت الذى نقض القصيدة أن تمضى على ترتيب واحد هو أفخر ما فيها وذلك أنه دل على أن هذا الشاعر انما تساند الى ما فى طبعه ولم يتجشم مافى نهضته ووسعه من غير اغتصاب له ولا استكراه ألجأه اليه ، اذ لو كان ذلك على خلاف ماحددناه وأنه انما صنع الشعر صنعا وقابله بها ترتيبا ووضعا لكان قمنا الا ينقض ذلك كله بيت واحد يوهيه ويقدح فيه وهذا واضح ) (١٣٨) ٠ وكما وضح الأمر لابن جنى فانه حرى أن يتضح لنا أن مجاراة الطبع وترك الشاعر ليختار وسائل تعبيره وما يتبعها من أنماط فنية ان هى الا شروط أساسية فى صدق التجربة الأدبية لديه لابد من توافرها والا صار الشعر مصطنعا والحس فيه مفتعلا ٠

ومع هذا الوعى النقدى الناضج عند ابن جنى فاننا نجد عجبا من القول ينقله لنا ناقد معاصر لابن جنى هو الآمدى حيث يروى لنا جانبا من أخبار المتابعين لسقطات الشعراء يحكمون بها عليهم ، ومنها الحكم على الطرماح وعلى شعره لمجرد جمعه كلمة على غير ما سمع ٠ والرواية تقول : ( كنا نظن الطرماح شيئا حتى قال :

وأكـــره أن يعيب على قومى

هجائى الأرذلين ذوى الحنـات

لأنها احنة ، واحن ولا يقال حنات ) (١٣٩) · وهكذا يمسح مجد شاعر كبير بكلمة واحدة جمعها على غير ما يريد أحد النحاه · وهذه واحـدة من قصص كثيرة تمـلأ الأدب ولكن هذا لن يضيرنا بشىء اذ اننا سنأخذ فقط بالجوانب النقدية التى نلمس فيها الشمول والتكامل مما يخدم قضية النقد الأدبى الناضج كهذه الأفكـار النـابعة من عقل ابن جنى العالم ·

٢ ـ النظر الى الشعراء على أنهم ( أمراء الكلام يقصرون الممدود ولا يمدون المقصور ويقدمون ويؤخرون ويومئون ويشيرون ويختلسون ويعيرون ويستعيرون ) (١٤٠) · وهذا رأى ابن فارس العالم اللغوى الجليل · وهو لا يطلق العنان للشاعر كى يفعل باللغة ما شاء وانما يعطيه حريته فى أن يتصرف فى حدود ما نعرفه ( بالضرورة ) وهذا لا يعنى (أن للشاعر عند الضرورة آن يأتى فى شعره بما لا يجوز ) وانما ( للشاعر اذ لم يطرد له الذى يريده فى وزن شعره آن يأتى بما يقوم مقامه بسطا واختصارا وابدالا بعد آن لا يكون فيما يأتيه مخطئا أو لاحنا ) (١٤١) · اذا للشاعر آن يخرق القـاعدة ويصنع فى الكلام ما لم يصنع من قبل لأنه أمير الكلام ولكن لذلك حدودا هى اللحن والخطأ · وليس كما أملاه عليه سواه من الناس · ولعل القاعدة حول ذلك هى مانجده فى قول المبرد : ( والكلام اذا لم يدخلـه لبس جـاز القلب للاختصار ) (١٤٢) فاذا نحن أخذنا بما تحملة هذه الجملة من مبدأ ( عدم اللبس ) وآضيفنا اليه شرطى ابن فارس أى

( عدم اللحن ) و ( عدم الخطأ ) نكون بذلك حصنا اللغة من التهاون بها ونفتح مع ذلك مجال الابتكار فيها ٠

٣ ــ ألا ينظر النقاد الى الشعراء على أنهم تلاميذ لهم يسمعون قولهم ويكتبون مثل ما يملونه عليهم ٠ وانما ينظر الى الشاعر على أنه أقدر فى تمييز التجربة الشعرية من سواه كما روى عن بشار بن برد والبحترى فى هذا الشأن حينما فضل بشار بن برد جريرا على الفرزدق لما سئل عنهما فقيل له : ان يونس بن حبيب وأبا عبيدة يخالفانه الرأى فقال : ( ليس هذا من عمل أولئك القوم انما يعرف الشعر من يضطر الى أن يقول مثله ) (١٤٣) ٠ أما البحترى فقد دافع عن تفضيله أبا نواس على مسلم بن الوليد ومخالفة أبى العباس ثعلب له فى ذلك بأن قال : ( ليس هذا من عمل ثعلب وذويه من المتعاطين لعلم الشعر دون عمله ، انما يعلم ذلك من دفع مسلك الشعر الى مضايقة وانتهى الى ضروراته ) (١٤٤) ٠ ولعل الذى يهمنا من هذين القولين هو ما فيهما من اشارة الى الضرورة ومستوى ادراكها والاحساس بها مما يؤكد على أن الضرورة حالة فنية يتميز بها الشعر ويعيها الشاعر ، ولها بذلك دور أساسى فى تقرير التجربة الشعرية وتصريفها ٠ وليس من الحق اغفال رأى الشعراء فيها لأنهم أدرى بأبعادها لاسيما وأن الشعر موضع اضطرار كما قرر ابن جنى فيما نقلناه عنه ٠ وليس لنا حينئذ الا أن نأخذ برأى الشعراء فى ذلك وليس أدل على رأيهم من اتيانهم للضرورة طوعا وكرها مما يؤكد قيمتها الفنية ويؤكد رجحان رأيهم فيها لأنهم أحرص الناس على انجاح شعرهم وتقديمه بأحسن الأساليب ٠

ان الاتجـاه العروضى الذى ركز على ( تنوع الروى) وسماه (الاكفاء) ووصفه بأنه عيب نظر الى الشعر على أنه يخدم غرضا واحدا هو القراءة القاء أو تهجيا • وعليه فان اتباع نمط ثابت فى الروى يساعد على توازن الجمل الشعرية واختتامها بصوت محدد يثبتها فى ذهن السامع ويريحه من عناء البحث عن خاتمة البيت • وهذا هو ما يفسر اصرار الدارسين على رصد الشذوذ فى نهايات الأبيات وحرصهم على تثبيت نمط محدد لحروف القافية التى قد ترتد لتشمل ثلاثة أحرف أو أكثر قبل النهاية فتتفق فيما بينها صرفا واعرابا وعينا حتى بالغ بعض الشعراء فألزم نفسه مالايلزم مثل ابن الرومى (١٤٥) والمعرى • بل ان أبا تمام وضع القوافى أولا ثم طلب الأبيـات لها (١٤٦) • وهذا جميعه صرف للشـعر عن غرضه وحصر له فى غرض واحـد من أغراضه ، بينما للشعر وظائف أخرى متنوعة عند العرب منها الانشاد المنغم حتى ان بعض الباحثين قال ان ( أشـعار الجاهلية لم تكن تنظم الا لتغنى على أنغام الموسيقى (١٤٧)• ومنها الحداء وهو بتعريف الغزالى ( آشعار تؤدى بأصوات طيبة وألحان موزونة ) (١٤٨) • ومنها ( النصب) وهـو غناء القافلة (١٤٩ ) حتى كان جمال صوت الشاعر سببا فى تفضيله واشتهاره كما قيل عن المهلهل ، أو سببا لحظوة الشاعر عند الملوك كما نقل عن علقمة بن عبدة • كما أن تنقل الأعشى فى بقـاع بلاد العرب حـاملا صنجة فى يده جعلهم يسمونه ( صناجة العرب ) • وكانت الخنساء تنشد مراثيها على الأنغام (١٥٠) وقد خصص الأخفش وأبو يعلى التنوخى أبوابا خاصة فى كتابيهما عن الحداء والغناء والترنم وتصرف العرب فى نهايات الأبيات حسب كل حالة بالوقف والاطلاق وربط نهاية البيت بتاليه وتقليب ذلك مما يشير

الى اخضاع الروى لحاجة الغرض التى تستخدم له القصيدة وهذا كله يدل على أن الروى خاصة ـ وهو ما نحن بصدده ـ يتبع رغبة الشاعر فيه فينوعه ان شاء ويوحده ان شاء حسب غرضه منه ، وحسب ماتتطلبه التجربة الشعرية وما قد تفرضه دواعى (الضرورة) بما لها من بعد ومن هدف فنى ٠ وهذا يوصلنا الى حقيقة فنية تفتح لنا مجال الترخص فى استخدام الروى الواحد فى القصيدة الواحدة ونجيز لأنفسنا فى ذلك ماأجازته العرب لنفسها ويكون ارسال الروى فى الشعر الحر جائزا ويصبح ضرورة فنية لانؤاخذ الشاعر عليها ٠ لاسيما وأن هناك من الباحثين من يرى (أن الشعر العربى الكمى لم يكن فى حاجة الى القافية (الروى) مطلقا لما يحتوى عليه من جواهر أيقاع تتردد فى البيت ومن ثم فى القصيدة كلها بطريقة منتظمة توفر للشعر النغم المطلوب فى الشعر) (١٥١) ٠

واذا جاز للأقدمين أن يخالفوا حروف رويهم فلم لايجوز لنا ذلك وقد قال ابن جنى : (اذا جاز عيب أرباب اللغة وفصحاء شعرائنا كان مثل ذلك فى آشعار المولدين أحرى بالجواز) (١٥٢) ٠ على أن تنويع الروى فى رأينا ليس عيبا وانما هو ضرورة فنية تجوز للشاعر مادامت تحقق له غرضا فنيا يحسن من شعره ويزيده رونقا وبهاء ٠

**التعليقات**

١ ـ مجلة الرسالة ١٥٤١ ، ١٩٤٣/١١/١٥ ص ٩٠٢ .

٢ ـ **يوسف عز الدين** : فى الادب العربى الحديث ٢١٣ ـ ٢١٤ .
وكذلك الدكتور عز الدين نفسه يردد كلمة قافية قاصدا بها الروى .

٣ ـ قضايا الشعر المعاصر ٥٩ ، ٦٠ ، ١٣٩ وغيرها فى صفحات الكتاب ، على أنها قد تحدثت عن القافية فى ص ١٥٥ بمعناها الاصطلاحى الذى سنتعرض له لاحقا .

٤ ـ كتاب القوافى ٥٩ ( وسنشير اليه لاحقا بـ التنوخى ) .

٥ ـ العقد الفريد ٤٩٦/٥

٦ ـ العمدة ١٥٣/١ .

٧ ـ **الدمامينى** : العيون الغامزة ٢٣٨ .

٨ ـ التنوخى ٥٩ .

٩ ـ السابق .

١٠ ـ السابق .

١١ ـ السابق ٦٣ .

١٢ ـ العمدة ١٥٣/١ .

١٣ ـ **الدمامينى** : العيون الغامزة ٢٤١ . وهو نفس تعريف الاخفش له : كتاب القوافى ١٠ .

١٤ ـ **الدمامينى** : العيون الغامزة ٢٤٣ وأورد رأيا ثالثا أيضا .

١٥ ـ **الأخفش** : كتاب القوافى ١ ( وسنشير اليه لاحقا بـ الأخفش ) .

١٦ ـ السابق .

١٧ ـ السابق ٤ .

١٨ ـ السابق .

١٩ ـ السابق ٦ .

٢٠ ـ السابق ٥ .

٢١ السابق ٧ .

٢٢ ـ العيون الغامزة ٢٣٧ .

٢٣ ـ السابق ٢٣٨ ـ ٢٣٩ .

٢٤ ـ **الأخفش ٣ ـ ٤ وانظر أيضا :** قدامة بن جعفر : نقد الشعر ٦٩ ـ ٧٠ ، والتنوخى ٥٨ وابن رشيق : العمدة ١/١٥٣ .

٢٥ ـ **قدامة بن جعفر :** نقد الشعر ٦٤ .

٢٦ ـ السابق ٧٠ .

٢٧ ـ السابق ٦٩ .

٢٨ ـ السابق ٩٠ .

٢٩ **الدماميني :** العيون الغامزة ٢٣٨ .

٣٠ ـ **الزهاوى :** الكلم المنظوم ١٧١ .

٣١ ـ ديوان بدر شاكر السياب ٤١٤ .

٣٢ ـ عيار الشعر ١٧ ( توفى ابن طباطبا سنة ٣٢٢ هـ وقدامة سنه ٣٣٧ هـ )

٣٣ ـ السابق ١٩ .

٣٤ ـ **أبو هلال العسكرى :** كتاب الصناعتين ٦٠ .

٣٦ ـ **أبو العلاء المعرى :** رسالة الغفران ٢٥٠ .

٣٧ ـ الصاحبى ٤٦٥ .

٣٨ ـ العمدة ١/١١٩ .

٣٩ ـ منهاج البلغاء ٨٩ .

٤٠ ـ جوامع الشعر ١٧٢ .

٤١ ـ السابق ١٧١ .

٤٢ ـ **ابن خلدون :** المقدمة ٥٧٣

٤٣ ـ اعجاز القرآن ٥٤ .

٤٤ ـ الصاحبى ٤٦٥ .

٤٥ ـ اعجاز القرآن ٥٤ .

٤٦ ـ **رمضان عبد التواب :** فصول فى فقه اللغة ١٦٣ .

٤٧ ـ **انظر عن ذلك :** السيد ابراهيم محمد : الضرورة الشعرية دراسة أسلوبية ٣٥ ٠

٤٨ ـ السابق ( نقلا عن المقتضب للمبرد ٣/٧١ )

٤٩ ـ **ابن جني :** الخصائص ٣/٣٠٣ ٠

٥٠ ـ السابق ٦١ ٠

٥١ ـ ضرائر الشعر ١٣ ٠

٥٢ ـ الخصائص ٣/٣٩٢

٥٣ ـ السيد ابراهيم محمد : الضرورة الشعريه ٣١ ( نقلا عن المقتضب للمبرد ٣/٣٥٤ ٠

٥٤ ـ السابق ٣٤ ٠

٥٥ ـ السابق ٣٦ ( نقلا عن الأصول لابن السراج ٢/٦٩٣ ـ ٦٩٤ ٠

٥٦ ـ **التنوخي** ١٢٤ ٠

٥٧ ـ **ابن عبد ربه :** العقد الفريد ( سبعة ) ٥/٥٠٦ ، ابن السراج : المعيار ( خمسة ) ١٠٧ ، الأخفش : **القوافي** ( أربعة ) ٤١ ، أبو يعلى التنوخي القوافي ( سبعة ) ١١٧ ، قدامة بن جعفر : نقد الشعر ( أربعة ) ١٨١ ٠

٥٨ ـ للاستزادة فيها انظر المراجع المذكورة في هامش ٥٧

٥٩ ـ **ابن رشيق :** العمدة ١/١٧٨ ٠

٦٠ ـ **الديوان :** ١٩٦ ٠

٦١ ـ ابن رشيق : العمدة ١/ ١٨ ٠

٦٢ ـ الديوان ٤٣ ٠

٦٣ ـ انظر ديوان امرىء القيس ١٩٥ ٠

٦٤ ـ العمدة ١/١٧٩

٦٥ ـ السابق ٠

٦٦ ـ **انظر ابن رشيق :** العمدة ١/١٨٢ وابراهيم أنيس : **موسيقى** الشعر ٢٨٨ ٠

٦٧ ـ **ابن رشيق :** العمدة ١/١٨٣ ٠

٦٨ ـ **ابراهيم أنيس :** موسيقى الشعر ٢٨١ وانظر ابن رشيق : العمدة ١/١٨٠ ٠

٦٩ ـ العمدة ١/١٨١ ٠

٧٠ ـ العيون الغامزة ١٨٧ ٠

٧١ ـ **ابن قتيبة** : الشعر والشعراء ٢٧

٧٢ ـ العيون الغامزة ١٨٨ ٠

٧٣ ـ **ابن رشيق** : العمدة ١/١٧٦ ٠

٧٤ ـ **غرو نبادم** : دراسات فى الأدب العربى ٢١٤ وقارن : ابراهيم أنيس موسيقى الشعر ٢٢٣ ٠

٧٥ ـ **ابن خلدون** : المقدمة ٥٨٦ ٠

٧٦ ـ البيت فى اوضح غير البيت فى سائر الشعر ، اذ ان بيت الموشح اصطلاح فنى يعنى المقطوعة المكونة من عدد من الأسطر تأتى بعد ما يسمى بالقفل ٠ انظر عن ذلك المراجع الموضحة فى هامشى ٧٤ ـ ٧٥ ٠

٧٧ ـ العمدة ١/١٨٠ ٠

٧٨ ـ موسيقى الشعر ٢٨٦ ٠

٧٩ ـ ابن قتيبة : **الشعر والشعراء ٣١ وقارن ابن عبد ربه** : العقد الفريد ٥/٥٠٧ ـ ٥٠٨

٨٠ ـ العمدة ١/١٣٤ ٠

٨١ ـ الأخفش ٤٥ ٠

٨٢ ـ السابق ٥١ ٠

٨٣ ـ قواعد الشعر ٥٩ ٠

٨٤ ـ الصناعتين ١٧٠ ٠

٨٥ ـ **ابن رشيق** : العمدة ١/١٦٦ و ٢/٢٦٩ ٠

٨٦ ـ نقد الشعر ١٧٢ ٠

٨٧ ـ الوساطة ١ ٠

٨٨ ـ الشعر والشعراء ٣١ ٠

٨٩ ـ العمدة ١/١٦٦ ٠

٩٠ ـ الأخفش ٤٣ ٠

٩١ ـ السابق ٤٨ ٠

٩٢ ـ جوامع الشعر ١٧٢ ٠

٩٣ ــ العقد ٥/٥٠٦ .

٩٤ ــ الأخفش ١ ــ ٢ .

٩٥ ــ الموشح ٢٢ .

٩٦ ــ الزركلي : الأعلام ٥/٥ .

٩٧ ــ الأخفش ٤٧ ، أبو يعلى التنوخي : **القوافي** ١١٩ ، ١٢ .

٩٨ ــ اعجاز القرآن ٥٦ .

٩٩ ــ اللزوميات ١/٤٧ .

١٠٠ ــ الأخفش ٤٨ .

١٠١ ــ الكامل ٣/٨١٠ .

١٠٢ ــ الأخفش ٤٤ ، ٤٦ ، ٥١ وعن البيتين انظر أيضا : أبو يعلى : القوافي ١٢٠ .

١٠٣ ــ السابق ٤٥ . والموشح للمرزباني ١٩ .

١٠٤ ــ الأخفش ٥٠ والموشح للمرزباني ١٨ وقال قبلهما ( وأنشد أبو عبيدة لامرأة من خثعم عشقت رجلا من عقيل ) .

١٠٥ ــ الموشح ٢٠ .

١٠٦ ــ **انظر المبرد** : الكامل ٣/٨١٠ وابن قتيبة : أدب الكاتب ٥٢١ والدماميني : العيون الغامزة ٢٤٥ .

١٠٧ ــ الأخفش ٥٠ والمرزباني : الموشح ٣٣ ( مع اختلاف في بعض كلمات الحشو ) .

١٠٨ ــ **ابن السراج** : المعيار في أوزان الأشعار ١٠٩ . وقارن التنوخي ١٢١ .

١٠٩ ــ التنوخي ١٢٢ وانظر ابن قتيبة : أدب الكاتب وجاء الشطر الثاني فيه ( كأن تحت درعها المنقد ) . وانظر ابن عبد ربه : العقد الفريد ٥/٥٠٧ .

١١٠ ــ الأخفش ٥٢ . والتنوخي ١٢٢ وابن قتيبة : أدب الكاتب ٥٢٢ والمرزباني : الموشح ١٩ .

١١١ ــ **ابن قتيبة** : الشعر والشعراء ٣١ وأدب الكاتب ٥٢٢ وانظر القيرواني : ضرائر الشعر ٨١ .

١١٢ ــ الأخفش ٤٩ ابن قتيبة : أدب الكاتب ٥٢٣ ، ابن رشيق : العمدة ١/١٦٦ التنوخي ١٢١ . ابن السراج : المعيار في أوزان

**الأشعار** ١٠٩ ( وفيه نسبهما لحراش بن هزيم ) والمرزبانى
**الموشح** ١٨ ( وفيه هما لجواش ابن هويم عن أبى عبيدة ) ٠

١١٣ ـ **المرزبانى :** الموشح ١٩ والتنوخى ١٢١ ٠

١١٤ ـ التنوخى ١٢١ ٠

١١٥ ـ **ابن قتيبة :** أدب الكاتب ٥٢٢ ٠

١١٦ ـ الأخفش ٤٣ ٠

١١٧ ـ **المعرى :** اللزوميات ٢٢ ٠

١١٨ ـ السابق ٤٨ ٠

١١٩ ـ **ابن قتيبة :** أدب الكاتب ٥٢٣ ٠

١٢٠ ـ السابق ٠

١٢١ ـ السابق ٥٢٤ ٠

١٢٢ ـ الدمامينى : العيون الغامزة ٢٤٥ ٠

١٢٣ ـ ابن قتيبة : الشعر والشعراء ٤٩٨ ٠

١٢٤ ـ السابق ٤٩٧ ٠

١٢٥ ـ التنوخى ٧٨ ٠

١٢٦ ـ الأخفش ٤٧ ٠

١٢٧ ـ الصناعتين ١٧٠ ٠

١٢٨ ـ العمدة ٢/٢٦٩ ٠

١٢٩ ـ الخصائص ١/٣٢٣ ٠

١٣٠ ـ السابق ٣٢٩ ٠

١٣١ ـ السابق ٣/٣٠٣ ٠

١٣٢ ـ السابق ١٨٨ ٠

١٣٣ ـ السابق ١/٣٢٣ ٠

١٣٤ ـ السابق ٣/٢٨٢ وابن قتيبة ٠ الشعر والشعراء ١٨ والمرزبانى :
الموشح ٢٢٨ ٠

١٣٥ ـ **ابن جنى :** الخصائص ٣/٢٨٢ ٠

١٣٧ ـ **ابن جنى :** الخصائص ٢/٢٥٥ ٠

١٣٨ ـ السابق ٢٥٨ ٠

١٣٦ ـ **قدامة بن جعفر** : نقد الشعر ١٧٩ ٠

١٣٩ ـ **الآمـدى** : الموازنة ٤٢ ٠

١٤٠ ـ **ابن فارس** : الصاحبى ٤٦٨ ٠

١٤١ ـ السابق ٤٦٩ ٠

١٤٢ ـ **المبـرد** : الكامل ١/٣٣٣ ٠

١٤٣ ـ **الباقلانى** : اعجاز القرآن ١١٧ ٠

١٤٤ ـ السابق ١١٦ ٠

١٤٥ ـ عن ابن الرومى انظر ابن رشيق : العمدة ١/١٦٠ ٠

١٤٦ ـ **بروكلمان** : تاريخ الأدب العربى ٢/١١٣ ٠

١٤٧ ـ هذا رأى ذهب اليه بروكلمان وجاراه فيه هنرى فارمر ٠ انظر للأخير : تاريخ الموسيقى العربية ٥٩ ٠

١٤٨ ـ السابق ٧٠ ٠

١٤٩ ـ السابق ١٠١ ٠

١٥٠ ـ للاستزادة من ذلك انظر السابق ٦٠ ـ ٦١ ٠

١٥١ ـ محمد عونى عبد الرؤوف : القافية والأصوات اللغوية ١٥ ٠

١٥٢ ـ **ابن جنى** : الخصائص ١/٣٢٨ ٠

# ملحق

## آراء العواد العروضية

### دراسة ونقـــد

## آراء العواد العروضية

### دراسة ونقد

كتب المرحوم الأديب الشاعر محمد حسين عواد كتابا في العروض أسماه «الطريق الى موسيقى الشعر الخارجية» (١) بث في ثناياه كثيرا من آرائه في قضية الوزن في الشعر ، وقدم فيه رموزا ومصطلحات جديدة كان هدفه منها التبسيط والتجديد (٢) · وأبدى فيه مقترحات حول الأوزان ، وأجرى بعض التعديلات في بعض منها · وسنتناولها بالدراسة والنقد ليس فقط لأهميتها كآراء في العروض وانما لصدورها من شاعر ذى تجربة عريقة ومديدة ، وكان النداء للتجديد والتطوير له أسلوبا ومنهج حياة · ولابد أن تساعد آراؤه هذه على التعرف على مفهومه للشعر ، وعلى مدى استفادته من رحلته الشعرية الطويلة ·

ولعل أكبر مشكلة في الكتاب أن صاحبه لم يفصل في قضايا العروض التفصيل كله ، ولم يوجز الايجاز كله ، وقال انه قصد الى تبسيط علم العروض الا أنه لم يبسط التبسيط كله ، ولم يلتزم الالتزام العلمي كله · أي أنه وبشكل قاطع وواضح ـ لم يحدد لنفسه منهجا يسلكه في كتابه ·

ولعل المؤلف لم يكتب كتابه هذا دفعة واحدة بل كتبه

على أجزاء وفى أوقات متفرقة ربما متباعدة مما جعل منهجه فى الكتابة يختلف بين جزء وجزء آخر .

ومن مظاهر تبسيطه لعلم العروض أنه لا يذكر أنواع الأعاريض والأضرب التى ترد عليها بحور الشعر ، وهذا لا يمكن اعتباره تبسيطا لعلم العروض وانما هو اختصار مخل لا يفى بغرض البحث أو الدراسة .

**أسباب تأليفه للكتاب :**

من الواضح من مقدمة الكتاب أن العواد قد أخذ على عاتقه القيام بهذه المهمة بسبب « فيضان حركة الشعر الحر فى البلاد العربية كلها » (٣) مما جعل كثيرا من الأدعياء يقحمون أنفسهم فى ميدان الشعر « بنماذج مشابهة للشعر فى الشكل العام ولكنها جوفاء ليس فيها روح الشعر ولا طبيعته » (٤) ، وهذا ما جعل المحافظين يغضبون للشعر ويقلقون على مصيره .

**ولذلك فان العواد يكتب كتابه هذا لفئات يحددها كالتالى (٥) :**

١ ـ الشعراء .

٢ ـ ممارسو الشعر هواية لا احترافا .

٣ ـ المتابعون للحركات الجديدة فى الآداب .

٤ ـ المثقفون عن طريق الاطلاع والقراءة الحرة .

٥ ـ الأساتذة الجامعيون .

٦ ـ الطلاب الجامعيون .

٧ ـ المهتمون بالشئون الأكاديمية خارج الجامعات .

٨ ـ مؤرخو العلوم والآداب .

وتحديده لهذه الفئات من القراء يجعل كتابه كتابا عاما لايخص به فئة دون أخرى . فهو اذن كتاب فى علم العروض . ومن الواجب عليناأن ننظر اليه على هذا الأساس وهذا ما يجعل التبسيط فيه منهجا لاسيما اذا كان فى التبسيط اخلال بقواعد العلم وأصوله .

ولكن العواد يشير فى موطن آخر من الكتاب الى سبب فنى فى تأليفه للكتاب . وذلك حينما أشار الى أن « الذين خلفوا الخليل فى البحث فى هـذا العلم ـ علم العروض ـ كانوا يتناولونه على أنه نوع من فروع علم اللغة فحسب ، ولم تتقدم بهم ملكاتهم الفنية خطوة واحدة خارج نطـاق اللغة والحرف » (٦) .

وان صدق هذا القول فى حق بعض العروضيين فانه لا يصدق أبدا فى حق آخرين ممن تناولـوا قضية الشعر وموسيقاه « كابن سيناء » وابن رشد والفارابى ، متأثرين بآراء « ارسطو » فى هذا المجال ، ولا يسرى هذا القول على « عبد القـاهر الجرجـانى » ولا على « أبى الحسن حـازم القرطاجنى » ولا على المؤلفين المحدثين مثل « مصطفى جمال وابراهيم أنيس » . وهم جمعا قد ناقشوا قضية اللغة عامة والشعر خاصة مربوطة لا بالوزن فقط وانما بالايقاع ودور الأسلوب الشعرى فيه ، ويكفى أن تقرأ رأى « الجرجانى » فى ذلك ونظرية ( النظم ) عنده (٧) أو مفهوم الشعر عند « القرطاجنى » (٨) .

ويحدد العواد مقصده من موسيقى الشعر الخـارجية فيقول : « وللشعر نوعان من الموسيقى ، نوع داخلى يحس به الشاعر الموهوب ـ داخل أعماقه ويسمى الموسيقى الداخلية . ونوع خارجى تحققه الكلمـات والأداء التعبيرى العـام ،

وتحدده الأوزان والقوافى .. وهذا النوع الأخير هو الذى يتناوله علم العروض » (٩) . ولا يفوته آن يشير الى وجود طبيعتين مختلفتين لكل من الشعر والعروض . « فطبيعة الشعر تتصل بالروح والنفس وما فيها من آفكار ومشاعر وخلجات وهذه أشياء داخلية . أما طبيعة العروض فتتصل بالعمليات الفنية الخارجية التى تباشر قوالب الشعر ، وليس الشعر ذاته ، وهذه العمليات هى آساليب لنظم الشعر»(١٠).

وما يقوله « العواد » هنا ان هو الا اعادة لما سبق أن قاله « **حازم القرطاجنى**» **بشكل** آوضح وآدق . اذ حدد الشعر بأنه « كلام مخيل وموزون ، مختص فى لسان العرب بزيادة التقفية الى ذلك والتئامه من مقدمات مخيلة صادقة كانت أو كاذبة . لا يشترط فيها بما هى شعر ـ غير التخيل » (١١).

والكلام المخيل والتخيل هو ما كان « العواد » يقصده عندما أبهم فكرته حول طبيعة الشعر واتصالها بالروح والنفس وما فيها من آفكار ومشاعر دون تحديد منه للمعنى المقصود .

والتخيل عند « القرطاجنى » يعنى « اعتماد الصناعة الشعرية على تخيل الأشياء التى يعبر عنها بالأقاويل وباقامة صورها فى الذهن بحسن المحاكاة » (١٢) .

والتخيل فى الشعر عند « القرطاجنى » يقع من أربعة انحاء : من جهة المعنى ، ومن جهة الأسلوب ، ومن جهة اللفظ ومن جهة النظم والوزن » (١٣) . وهذا هو ما قصده«العواد» فى تعريفه لموسيقى الشعر الخارجية وتحديدها بأشياء أربعة هى الكلمات والتعبير الشعرى العام والأوزان والقوافى ، غير أن العواد أهمل جهة المعنى ، وهذا آهمال قعد به عن بلوغ حد « القرطاجنى » .

**النظم والشعر :**

يؤكد « العواد » أن النظم ــ ويقصد به الوزن العروضى ــ ليس شرطا لا يكون الشعر الا به فيقول : « ليس باللازم أن لا يكون الشعر الا منظوما » (١٤) ٠ ولكنه بين فى موضع آخر أن الشعر الذى لا يقوم على وزن عروضى هو الشعر المنثور ، وهو يختلف عن الحر فى أن الحر يقوم على التفعيلة الخليلية (١٥) ، ولذا فان « الخليل » هو مبتكر الأساس الذى يقوم على بناء الشعر الحر (١٦) ٠ فالشعر الحر اذن تجديد لا ابتداع ، وكذلك المنثور (١٧) ٠

والشعر الحديث عنده ــ ولابد أنه يقصد به الشعر الحر لا المنثور ــ موزون متقفى (١٨) ٠ **ويفسر الوزن بأنه تأسيس العمل الشعرى على التفعيلة أما القافية هنا فان معناها كما يحدده « العواد » :**

« تلك القافية الرشيقة التى يترك اختيارها للمعنى وللجرس الموسيقى الخارجى وللانسجام العام مع هيكل ما قبلها ومابعدها من التوافى انسجاما موسيقيا لالفظيا (١٩) ٠

وما أشبه شرحه لمفهوم القافية ( الروى ) يقول « الفارابى » حول نهايات الأبيات وعناية العرب بها وتحديده لشروطها ومن بين هذه الشروط يقول : « أن تكون ألفاظها فى كل وزن مرتبة ترتيبا محدودا ، وأن تكون نهايات محدودة ، اما بحروف بأعيانها أو بحروف متساوية فى زمان النطق بها ، وأن تكون ألفاظها كالمحاكية للأمر الذى فيه القول » (٢٠) ٠

**محاولة التجديد :**

يذكر «العواد» أن هناك محاولة سابقة له لوضع أشكال هندسية ترمز للتفاعيل ، وقد وضح تلك الأشكال فى كتابه ،

الا أنه اعترض عليها لأنها «لاتحمل دلالات علمية أو فنية تفتح أمام الطالب آفاق التفكير والمفارقة والاستدلال الذاتى السريع على ماأريد لها أن تدل عليه» (٢١) .

ويحاول «العواد» وضع رموز من عنده لتفاعيل الأوزان العروضية . ويقرر أن عدد التفاعيل ثمان ، فيدمج (مستفعلن) مع (مستفعلن) و (فاع لاتن) مع (فاعلاتن) (٢٢) ويجعل الجملة التالية بديلا لتلك التفاعيل :

**«بجانبنا تاجر رؤوف متسامح مستخدم عاملات مكفوفات مهازيل» .**

وكل كلمة من الكلمات هذه تقابل تفعيلة من التفعيلات التالية حسب تطابق ورودها فى الجملة :

«مفاعلتن ، فاعلن ، فعولن ، متفاعلن ، مستفعلن ، فاعلاتن ، مفعولات ، مفاعيلن» .

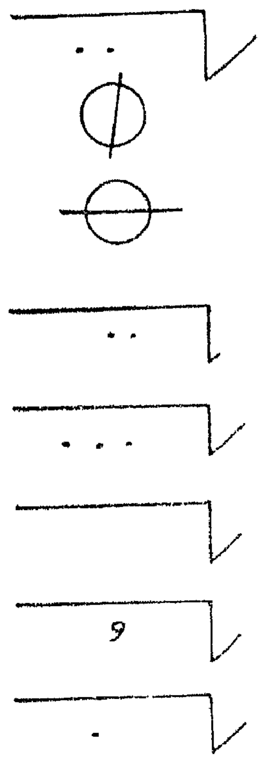
ولابد من أن نقرل مثال «العواد» بتنوين كل كلمة فى المثال ماعدا كلمة (مكفوفات) فان تنوينها يدخل عليها التذييل وهو علة لاتدخل على (مفعولات) لأنها تنتهى بوتد مفروق وهذا أحد المآخذ على جملته هذه ، هذا الى كونها مجرد تمثيل للوزن التفعيلى لا أكثر ولعل المنظومات التقليدية حول العروض وأوزانه أقرب الى ذهن الحافظ من هذه الجملة ، ان كان القصد تسهيل عملية الحفظ على الطالب .

ولقد ذكر العواد مقارنة بين جملته هذه وبين التفاعيل التى تمثلها الجملة فقال : «خذ مثلا كلمة (بجانبنا) ووازنها بكلمة مفاعلتن تجد الوزن واحدا حرفا بحرف وحركة بحركة وسكونا بسكون وصوتا بصوت ، الا أن الأولى لفظة معبرة والثانية لفظة خرساء» (٢٣) ولكن هذه المقارنة لم تلغ التفاعيل من أذهاننا بل انها أكدتها اذ ان جمود مفاعلتن هو

مايجعل حفظها ثابتا فى الذهن ولا مجال لخيال المرء للتغيير فيها فتكون صـــفة ثابتة للوزن بمقـــاطعه المختلفة ، بينما (بجانبنا) ذات مدلول معين قد يختلف على الذهن ساعة التذكر كاختلاف ألفاظ الرواية على الرواة ، وهى بعد مكونة من حرف جر واسم مضاف اليه • وما أولى مفاعلتن بأخذ مكانها، لاسيما وأن ذلك لايعدو أن يكون تغييرا شكليا لايمس جوهر قضية الوزن ولا مدلوله •

ولايكتفى «العواد» بتلك الجملة بل يتبعها بابتكار آخر دون اشارة الى مصير الفكرة السابقة ، وهل أقلع عنها آم أنه يقدم لنا بدائل لطرائق «الخليل» لنختار منها •

**وابتكاره هذا هو رموز هندسـية للتفاعيل صـورها كالتالى :**



مفاعلتن

فاعلن

فعولن

متفاعلن

مستفعلن

فاعلاتن

مفعلات

مفاعيلن

وقد شرح أسباب اختياره لهذه الأشكال موضحا أن الدائرة ترمز لرقم خمسة أى التفعيلة الخماسية وأن رقم سبعة للتفاعيل السباعية ثم ميز بين تفعيلة وأخرى بما ألحقه بهذين الأساسين من رموز كالخطوط والنقط · وعلل صنيعه هذا بعلتين :

أولا :

تصوير التفعيلة بصورة تتجلى للعين تجليا مميزا ، فتأخذ مكانها فى الذهن واضحا ، وبعبارة أخرى هو تصوير نظرى يراد منه خدمة التصور الفكرى ·

ثانيا :

نقل هذا العلم للمرة الأولى فى تاريخه ــ من علم يؤخذ بالمشافهة والحفظ الى علم يؤخذ أيضا بمساعدة المشاهدة والكتابة والرسم والاشارة اليدوية القصيرة والتشكيل الهندسى ، وبهذا يعطينا عطاء مزدوجا يجمع الفائدة واللذة الفعلية) (٢٤) ·

وهذا قول ملأه «العواد» بحسن النية وجلال القصد ، واظهر فيه حذرا شديدا وتواضعا بقدر ماملأه فخامة وشاعرية فهو للجمع بين التصوير النظرى والتصور الفكرى، وهو جمع بين الفائدة واللذة العقلية ولكنه لايلغى المشافهة والحفظ وانما يساعدهما على أخذ هذا العلم · فهو اذن ابتكار له دور المساعدة وليس له أن يتخطى أو يتجاوز وظيفة التفعيلة · وهو أخيرا عمل شكلى ليس الا · وقد يحبب الى الطالب دراسة العروض ولكن الطالب يجد نفسه مضطرا لحفظ التفاعيل كما وضعها الخليل لكى يفهم رموز «العواد» ، فالتفاعيل أصبحت هى مفاتيح هذه الرموز · وليس لهذه

الأمــور أى معنى لو نحن أغفلنا تلك التفاعيل ولم نجعلها شرحا لها وتفسيرا لمغاليقها ، ثم أليست هذه الرموز خرساء لاتنطق بمعنى ؟ وهذا عين اعتراض «العواد» على التفاعيل فكيف به مالت نفسه لرمز أخرس بعــد أن عفت عن تفعيلة خرساء .

واضافة الى هذه الرموز يقدم «العواد» آراء حول البدائل للتفعيلة تدور حول استخدام نظام المتقطع .

ونظام المقطع فى أصله نظام غربى يقوم على أســاس المقطع الصوتى وهو (عبارة عن حركة قصــيرة أو طــويلة مكتنفة بصوت أو أكثر من الأصوات الساكنة) (٢٥) ومقاطع اللغة العربية ثلاثة أنواع ذكرها الدكتور «ابراهيم أنيس» وهي كالتالى :

١ ــ مقطع قصير وهو صوت ســاكن + حــركة قصيرة مثل لَ .

٢ ــ مقطع متوسط وهو صوت ساكن + حركة قصيرة + صوت ساكن ، مثل = كم .

أو : صوت ساكن + حركة طويلة (حرف مد) مثل : كا .

٣ ــ مقطع طويل هو . صوت ساكن + حركة طويلة + صوت ساكن مثل نار .

أو صوت ساكن + حركة قصيرة + صوتان ساكنان مثل بحر .

وأخذ بنظام المقطع المستشرقون عندما بدأوا يبحثون فى الشعر ــ العربى وعدوه من الشعر الكمى (وحللوا الأبيات الى مقاطع بدلا من تحليلها الى تفاعيل كما صنع القدماء من علماء العرب . وقد بدأ هــــذه المحاولة المستشرق «اوالد

«Ewald» وتبعه فيها معظم المستشرقين من أمثـــال «رايت «Wright» وذلك مايثبته الدكتور «أنيس» (٢٦) ٠

ويعرض «العواد» فكرة المقاطع وكأنها فكرة جديدة من أفكاره ، فهو يقدم بين يدى فكرته هذه قائلا : انه حـاول أن يختصر مقاييس «الخليل» من أربعة عشر مقياسا الى ثلاثة مقاييس ، ويقول انه فكر أن يسميها (المقـاطع الصـوتية الثابتة) (٢٧) ٠ وهو ان كان يريد نظام المقطع ، وأنه شيء من أفكاره فهذا أمر لا سبيل الى تصديقه فقد سبقه من العرب الدكتور «ابراهيم أنيس) الذى عرض نظام المقطع عرضا وافيا فى كتابه موسيقى الشعر ، وقد صدرت الطبعة الثالثة منه عام ١٩٦٥ م أى قبل صدور كتاب «العواد» بأحد عشر عاما ٠ و «العواد» على علم بكتاب «أنيس» وقد اقتبس منه فى صدر كتابه (٢٨) وذلك فى ترجمته «للخليل بن أحمد» كما أن المحاولة كانت من المستشرقين أصلا وقد أشرنا الى قول «أنيس» فى ذلك وتقدم المستشرق «أوالد» ومن بعـده «رايت» فى استخدام نظام المقطع بدلا من التفعيلة ٠ وقد صدرت محاولة «رايت» عام ١٨٥٢ م ٠

أما ان كان «العواد» يقصد بما حاوله من وضع مثال أو اقتراح نهج لمعرفة نظام المقطع فهـذا أمـر لايرقى الى مسمى الابتكار ٠

وقد وضع «العـواد» كلمة (رسـالات) (٢٩) لتـدل ــ كمثال ــ على المقـاطع الثـلاثة بحيث تكون الراء مقطعا قصيرا و (سا) مقطعا وسطا ، وتكون (لات) مقطعا طويلا ٠ ولكن مثاله هذا قصر به دون حصر كافة أحوال المقاطع اذ ان للمتوسط حالين كما أن للطويل حالين أيضا ــ كما هو موضح

أعلاه ـ أما كلمة (رسالات) ففيها مثـال واحد لكل مقطع فقط ٠

ولم يقف «العواد» عند مثاله هذا بل قدم لنا مثالا بديلا هو كلمة (بلاياد) الأوروبية لأنه ـ كما قال ـ لايوجد فى العربية كلمة تنتهى بحرف ساكن الا فى حالات معينة تبعا للاعراب وهذا قد يربك طالب العـروض اذا مانون الكلمة فيختلف الوزن ٠ أما فى الكلمات الأجنبية فالتسكين حتمى وهذا يجنب الطالب الزلل (٣٠) ٠

وعلى الرغم من هاتين المحاولتين فان العواد لم يقنع بعد، فهو يقدم أمثلة بحروف لاتينية عن المقاطع ، وكل همه هو السكون وكيف يبصر الطالب به ، ولو اكتفى بأن قال لقارىء كتابه عن السكون لكان أجدى ٠

ولقد اهتدى أخيرا الى كلمة عربية مثل بها عن المقاطع وهى كلمة (آلوفين) ويقول انها جمع (آلوف) بفتح الهمزة وضم اللام ٠ ولكنه يقع هنا فى خطأ لغوى فليس ذلك جمع هذه الكلمة وانما جمعها هو (آلائف) أو )ألف) بضم الهمزة واللام ـ وذلك اذا عرفت ـ (٣١) ٠

وما كلمـة (آلوفين) الا صـــورة مكررة من كلمـة (رسالات) ويقال فيها ماقيل عن سابقتها من قصـورها عن شمول كافة أحوال المقاطع ٠

**بين التبسيط والخطأ :**

لقد كان من أسباب اقدام «العواد» على هذه المحاولة هو رغبته فى تقريب علم العروض الى الناس ، ومن ثم فهو يميل الى تبسيط قواعد هذا العلم واسـباغ روح العصر عليهـا باعطائها مسميات حديثة وتصويرها بأشكال هندسية ٠

والتبسيط أوقعه فى أخطاء لم يتنبه اليها وربما كان مردها التسرع الى الأخذ بالفكرة قبل دراستها وتمحيصها

**ومن هذه الأخطاء محاولته تعديل تفاعيل بحر المنسرح من :**

مستفعلن مفعولات مستفعلن

مستفعلن مفعولات مستفعلن

**الى :**

مســـتفعلن فاعلن مفاعلتن

مســـتفعلن فاعلن مفاعلتن

قاصدا بذلك التبسيط .

وانه لمن اليسير معرفة سبب وقوع «العواد» فى هـذا الخطأ . ومن أنه كان بسبب التسرع الى الحكم واصطياد الفكرة لخلة لمعانها فى الذهن قبل دراستها واختبارها . وذلك أن خطأه كان نتيجة لخطأ سابق افترضه هو نفسه عندما استشهد ببيت على بحر المنسرح ثم قطع البيت فغلط فى تقطيعه فبنى حكما على تقطيع خاطىء واليك البيت :

نجهل نقـع الدنيا فندفعـه

وقد نـرى ضرها فنجتلبه

**وقطعه العواد كالتالى (٣٢) :**

| | |
|---|---|
| تجهل نفـ | مستفعلن |
| ـع الدنيا فـ | فاعلات |
| ندفعـه | مفتعلن |
| وقد نرى | مستفعلن |
| ضرها فـ | فاعلات |
| نجتلبه | مفتعل |

ولو ترجمنا هــذه التفعيلات الى تلك التفعيلات التى اقترحها «العواد» لتطابقت مع بعضها البعض وهذا فى ظنى ماجعل «العواد» يخطىء دون آن يدرك أنه قد بنى من الخطأ حكما . فهو قد أخطأ آصلا فى تقطيعه للتفعيلة الثانية فى البيت اذ جعلها (فاعلات) بينما هى (مفعولات) **وتقطيع البيت الصحيح هو كالتالى :**

| | |
|---|---|
| نجهل نفـ | مستفعلن (مفتعلن) |
| ـع الدنيا فـ | مفعولات |
| ندفعــه | مستفعلن (مفتعلن) |
| وقد نرى | مستفعلن (مفاعلن) |
| ضرها فـ | مفعولات (فاعلات) |
| نجتلبه | مستفعلن (مفتعلن) |

فالتفعيلة الثانية فى البيت صحيحة ، وأما الأخر فقد دخلهن زحاف . والثانية هى التى تبطل اقتراح «العواد» من مثاله نفسه . وغير ذلك نجد الدمامينى يقول عن المنسرح : (ويدخل هذا البحر من الزحاف الخبن والطى والخبل) (٣٣) . **ومثل لكل واحد منها بمثال فبيت الخبن :**

منازل عفــاهن بــذى الأرا
ك كل وابــل مســيل هطــل

وهذا لايجرى عليه قول «العواد» ، ولكنــه يصــدق فى حالة الطى ،

**ومثال الدمامينى عليه قول «مالك بن عجلان» :**

ان ســميرا أرى عشــيرته
قد حدبوا دونه وقد أنفوا

والزحاف الثالث وهو الخبل لاينطابق مع تفاعيل «العواد» ومثاله عند الدماميني :

وبلد متشابه سمته
قطعه رجل على جمله

وقد ذكر الدماميني ان الخبل في المنسرح قبيح (٣٤) .

وعن المنسرح قال الدكتور «ابراهيم أنيس» (ان أكثر مايجيء هذا البحر على الوزن الآتي :

مستفعلن مفعولات مستعلن (مفتعلن) (٣٥) .

ورد على العروضيين افتراضهم أن (مستعلن) كانت في الأصل (مستفعلن) لعدم ورود شعر صحيح النسبة تنتهي أشطره في البحر المنسرح بوزن هذه التفعيلة .

ومقياس «أنيس» هذا لايتفق مع مقياس «العواد» المقترح ، وقد أورد «أنيس» أمثلة على وزن المنسرح منها قول «محمود غنيم» :

من مسعدي ان أكن على سفر
ومن يفي لي بالوعد ان أعد
التبست أيامي على فلا
أفرق بين السبت والأحد

وهذه أبيات لاتمكن مطابقتها على تفاعيل «العواد» .

ولم يقدم العواد لنا مناقشة حول فكرته هذه واكتفى بأن قال انها لفتة للتجديد والتطوير ، مع أنه قدم أمثلة على بحر المنسرح لايمكن تقطيعها على ميزانه هذا ، ومنها (٣٦) قول «عبد الله بن قيس الرقيات» :

خليفة الله فوق منبره
جفت بذاك الأقلام والكتب

**وقول «شكيب أرسلان» في وصف وادي نهر الأردن :**

أحسن مافيـه يسرح النظـر

واد بحيث الأردن ينفجـــر

**ووقع «العواد» في خطأ مشابه لما ذكرنا وذلك في بحر المقتضب حيث جعل تفاعيله كالتالي :**

فاعلن مفاعلتن فاعلن مفاعلتن

**بدلا من :**

مفعولات مستفعلن مفعولات مستفعلن

وهذا البحر يدخله من الزحاف الخبن والطي في مفعولات، وكذلك يدخل مستفعلن الطي وجوبا (٣٧) • **فيأتي هـذا الوزن اذن على شكلين هما :**

١ ـ فعولات مفتعلن (مكررة) وفي هذه الحالة لايتطابق الوزن مـ عوزن «العواد» •

٢ ـ مفعلات مفتعلن (مكررة) وفيها يحدث التطابق • ولكنه ـ كما ترى ـ في حالة واحدة فقط •

وليس الزحاف بملزم للشاعر اتباعه • ولذلك فرغبة «العواد» في التطوير هنا غير واردة في الشعر وفي أوزانه كما أقرها العروضيون والشعراء ولعل خطأه هذه المرة قد حدث من قلة مابين يديه من نماذج على وزن المقتضب • وهذا الوزن مثله مثل المضارع مشكوك في وجوده في الشعر ، وقد استبعدهما «الأخفش» من بحور الشعر وأنكر وجودهما في شعر العرب ، وقال انه لم يسمع من العرب شيء من ذلك • ولكن «الدماميني» رد عليـه بنقـل «الخليـل» ونقـل عن «الزجاج» أنه قال : (هما قليـلان حتى انه لايوجـد منهما

قصـــيدة لعربى ، وانمــا يروى من كل واحــد منهما البيت والبيتان ، ولاينسب بيت منهما الى شاعر من العرب ولايوجد فى أشعار القبائل) (٣٨) · وهذا القول من «الزجاج» تأكيد لانكار «الأخفش» لهذين البحرين مــادام أنه لم ينسب الى شاعر من العــرب بيت واحد منهما ، ولايوجــد على وزنهما شعر للقبائل ·

وقد جــارى الدكتور «أنيس» «الأخفش» فلم يتطــرق لهذين البحرين فى كتابه وقال عنهما (ونحن اذا أخرجنا من بحور «الخليل» هذين البحــرين اللذين ســماهما المضــارع والمقتضب لأنهما نادران ، أو بعبارة أصح لا وجود لهما فى الأوزان الشعرية كما قرر «الأخفش» ، بقى أمامنا من أوزان «الخليل» ثلاثة عشر بحرا) (٣٩) ·

وكان حريا «بالعواد» أن يغفل هــذين البحرين مادام التبسيط هدفه لاسيما وأن كاتبــا حديثا «كابراهيم أنيس» قد أغفلهما ايمانا منه بقول «الأخفش» ، ولسنا نجد شاعرا أتى بعد «الأخفش» فكتب فيهما شعرا · فالتحدث فى أمرهما اثقال على دارسى هذا العلم دون جدوى ·

ومما يلحق هنا مما وقع فيه «العواد» من أخطاء بسبب حبه للتبسيط ماذكره عن بحر المديد أنه يأتى عــلى وجهين هما (٤٠) ·

١ ــ فاعلاتن فاعلن فاعلاتن (مكررة) ·

٢ ــ فاعلاتن فاعلن فعلن (مكررة) ·

وهو بذلك يخالف ماقاله العروضيون الأوائل عن هــذا البحر ، وليس هذا بذاته مطعنا على «العواد» ولكن المطعن عليه شرحه لرأيه هذا وعدم تبريره له ، لاسيما وأنه قد أتى

بمثال من الشعر يغاير مقولته ، وهذا تناقض فى الرأى يدل على التسرع فى الحكم ·

**فهو يقول ان الوزن الشائع دائما لهذا البحر هو هذه الصورة :**

فاعلاتن فاعلن فعلن (مكررة) ·

**ويأتى بمثال على ذلك بأبيات «عدى بن زيد العبادى» التالية :**

يالبينى أوقدى النارا ان من تهوين قد حارا
رب نار بت أحرسها تقتضم الهندى والغارا
فوقها ظبى يؤججها عاقد فى الخصر زنارا

وصورة « العواد » للبحر لا تنطبق على هذه الأبيات اذ ان الضرب فى كل منها جاء على وزن ( فعلن ) بسكون العين لا بتحريكها ، كما أن عروض البيت الأول جاءت على وزن ( فعلن ) الساكنة العين أيضا لأنها مصرعة ولو حاولنا أن نقول هذا ما قصده « العواد » ، بأن كان يريد وزن ( فعلن ) الساكنة ، لواجهنا التناقض بما يلى فى هذه الأبيات من أمثلة ، اذ أنه قد اتبعها بمثال من عند «ابى نواس» **هو قوله :**

لا أذود الطير عن شجر قد بلوت المر من ثمره

**وهى على وزن (فعلن) بتحريك العين ، وكذلك أورد أبياتا له هو جاءت أعاريضها وأضربها على هذا الوزن وهى :**

هذه الدنيا مزاحمة واطلاب الحق معضلها
غير أن الحق لو علمت أمتى ، والأمر يذهلها
قوة بالاتحاد على كل من أضحى يطاولها

وقد ذكر «الدمامينى» أن لهذا البحر ثلاثة آعاريض وستة أضرب شرحها فى كتابه مفصلة (٤١) · الا أن كاتبين حديثين اختصرا هذه الأشكال العروضية لبحر المديد · **فجعل «مصطفى جمال الدين» لهذا البحر شكلين هما (٤٢) :**

**١ ــ المحذوف المخبون · وتفعيلاته كالتالى :**

فاعلاتن فاعلن فعلن (مكررة بتحريك العين) ·

**٢ ــ المحذوف المقطوع · وتفعيلاته :**

فاعلاتن فاعلن فعلن (مكررة · بسكون العين) ·

وقال ان البحر بتشكيلته الكاملة صعب المراس وتحاشاه أكثر الشعراء من القدامى والمحدثين ·

**أما «ابراهيم أنيس» فانه يثبت لهذا البحر ثلاثة أشكال عروضية هى (٤٣) :**

١ ــ فاعلاتن فاعلن فاعلاتن (مكررة) ·

**مثل له بقول « أبى العتاهية » :**

| | |
|---|---|
| ان دارا نحن فيهـــا لدار | ليس فيها لمقيم قـــرار |
| كم وكم حلهـــا من أنـــاس | ذهب الليل بهم والنهـــار |
| فهم الركب أصابوا مناخا | فاستراحوا ساعة ثم ساروا |
| وهم الأحبـــاب كانوا ولكن | قدم العهد وشــط المزار |
| عميت أخبارهم مذ تولوا | ليت شعرى كيف هم حيث صار |

٢ ــ فاعلاتن فاعلن فعلن ( مكررة بتحريك العين ) ·

**ومثل له بقول « طرفة بن العبد » :**

أشـــجاك الربع أم قـــدمه ‏ ‏ ‏ أم رمـــــاد دارس حمـــمه

٣ ــ فاعلاتن فاعلن ( مكررة بسكون العين ) ·

**ومثل له بقول الشاعر :**

طـال تكذيبى وتصـديقى لم أجـد عهـدا لمخـلوق

وقد ذكر « العواد » بعضا من هذه الأوزان وخلط بين اثنين منهما كما شاهدنا آنفا ·

والتبسـيط عند « العواد » يدعو للالتبـاس فى أمثلة كثيرة كالتى ذكرنا ، مع ما لها من مثـائل فى كتـابه ليست بالقليلة حتى ان المرأ ليشك أحيانا فى تمكن «العواد» من علم العروض ، ويحدث منه ذلك فى البحر المتقارب أيضا · فهو يقول عن هذا البحر انه يتكون من (فعولن) مكررة ثمانى مرات مشطورة الى شطرين ، ويقـول ان التفعيلة الرابعـة والثامنة تأتى على صورة (فعول) باسقاط النون وتسـكين اللام · وهو يقصد بذلك أحد أنواع أضرب المتقارب وهو ماسماه العروضيون بالمقصور · ولكنه يخطىء عندما يمثل لقوله هذا ببيت من الشعر ، **وهذا مثاله :**

اذا ما ارتقيت رؤوس الجبال

فايـاك والقمم العـالية

وهـذا المثال ليس من ذلك النـوع الذى تحـدث عنه «العواد» فالتفعيلة الأخيرة فيه هى (فعو) وهى نوع آخر من أضرب المتقارب هو المسمى (بالمحذوف) ·· «والعواد» بذلك يخلط بين شكلين من أشكال وزن هذا البحر ·

ولهذا البحر عروضان وستة أضرب ذكرها «الدمامينى» مفصلة (٤٤) غير أن بعض الكتاب المحدثين حاولوا اختصار أشكال هذا البحر بناء على مدى شيوع هذه الأشكال فخرجوا بثلاثة أضرب فقط هى الصحيح (فعولن) والمقصور (فعول) بسكون اللام والمحذوف (فعو) (٤٥) وأهملوا الأبتر وهـو

ساجاء على وزن (فل) بسكون اللام **ومثاله قول الشاعر «أمية ابن أبى عائذ» (٤٦) :**

خليلى عـوجا على رسم دار خلت من سليمى ومن ميـه

**وكثيرا مايتعارض قوله مع أمثلته ، ومن ذلك ماقاله فى بحر المجتث من أن نون فاعلاتن تسقط أحيانا وأعطى لذلك مثالا هو :**

اذا رأيت أمـــورا منهـا الفـؤاد تفتت
فتش عليهـا تجـدها مـن النسـاء تأتت

**ونون فاعلاتن لم تسـقط فى أى من التفعيلات الأربع التى على وزنها فى هذه الأبيات • وأعقب مثاله هذا بمثـال آخر هو :**

يا أم طفلك نجـــم سـيملأ البيت نـورا
فـكم هـلال ضئيل قد صار بدرا منيرا

وحذف نون فاعلاتن هو أحدأنواع الزحاف وهو مايسمى بالكف وهو حذف السابع الساكن (٤٧) • **ولايمكن تصـور حدوثه فى تفعيلة تكون فى آخر الشطر أو فى آخر البيت اذ أن المرء اذا هو قرأ بيتا مثل :**

يا أم طفلك نجـــم سـيملأ البيت نـورا

فهو ينـون ميم (نجم) وهـذا هو الأسـلوب الصـحيح لقراءتها ، واذا لم يفعل ذانه يمنع من الصرف كلمة مصروفة دون ضرورة لذلك • بل ان الشعر يوجب صرفها حينئذ حتى ولو كانت ممنوعة من الصرف •

أما كلمة (نورا) فان المرء يطلقها بالمد وهو اثبات لنون فاعلاتن • ولا وجه اذن لمقولة «العواد» هذه •

ولكن الكف يأتى اذا كانت التفعيلة فى الحشو مثل قول «امرىء القيس» (٤٨) :

ألا رب يوم لك منهن صالح ولاسيما يوم بدارة جلجل

فالتفعيلة الثانية فى البيت جاءت مكفوفة وهذا ماجعل البيت ثقيلا على اللسان عند قراءته وذلك لقلة ورود زحاف كهذا فى مثل هذا الوزن ·

**ومثل هذا القول يقال عن مثاله التالى فى بحر المقتضب (٤٩) :**

ماتزال رافعة بندها مواطننا

اذ قال ان التفعيلتين الثانية والرابعة جاءتا محذوفتى النون · وهذا غير صحيح ·

**والحق أن العواد يقع كثيرا فى أخطاء جمة بين الكف والاشباع وفى الكتاب أمثلة يطول حصرها حول ذلك ، فهو أحيانا يشبع خاطئا (٥٠) مثل تقطيعه للبيت التالى :**

**وما أن وجد الناس من الأدواء كالحب**

**حيث قطعه كما يلى :**

| | |
|---|---|
| وما أن و | مفاعيلن |
| جد الناس | مفاعيلن |
| من الأدوا | مفاعيلن |
| ء كالحب | مفاعيلن |

بينما التفعيلة الأولى مكفوفة فتصبح ( مفاعيل ) ·
وكما رأيت فيما سبق فانه يكف حين لايكون هناك كف ·

ومثلما وقع في الخطأ في أوزان البحور ، كذلك أخطأ

فى تحديد حالات التغير الذى يطـرأ على التفعيلة بالزحاف والعلل فحدده بأربع حالات هى (٥١) ٠

١ ــ حلول السكون محل الحركة

٢ ــ حلول الحركة محل السكون

٣ ــ نقصان حرف

٤ ــ زيادة حرف

وهذه الحـالات ليست جميعها بصحيحة كما أنهـا غير شاملة فما هو منها غير صحيح هو رقم (٢) اذ ان الساكن فى التفعيلات لا يحرك أبدا ، وهو اما آن يبقى واما أن يحذف ٠ وفى ذلك يقول « الدمامينى » : ( ان تغير ثانى السبب يكون تارة بالاسـكان ، وتارة بحذف السـاكن ، وتارة بحـذف المتحرك (٥٢) ٠ أما العلة فانها تكون بالحذف أو الاضافة) ٠

أما عدم شمول قوله لكافة الحالات فهو بسبب آنه حدد النقصان بحرف والزيادة بحرف ولو أنه قال بالزيـادة أو النقصان مطلقا لسلم ، اذ ان من النقصان ما هو زحاف وذلك اذا كان بحرف كالكف ، وما هو علة كالقصر ٠ اما اذا زاد الحذف عن حرف فهو علة بأن يكون بحرفين كالحذف والقطف أو ثلاثة كالحذف وغيرها من الحـالات التى استقصتها كتب العروض (٥٣) ٠

**ويؤخذ على « العواد » اهماله لمخلع البسيط وهو وزن يمتاز بتنوع الايقاع فيه اذ يقوم على الوزن التالى :**

مستفعلن فاعلن فعولن ( مكررة ) (٥٤) ٠

وكذلك أغفل ما يطرأ على التفعيلات فى الحشو وكأنه قد افترض فى القارىء معرفة ذلك ٠ ولم يعمد الى مراجعة

قواعد العروضيين مقارنا اياها باستعمال الشعراء لها ، وهـذا ما يتميز به الدكتور « ابراهيم آنيس » فى كتابه موسيقى الشعر ٠

**أما ما فى الكتاب مما يمكن اعتباره محاولة نقض لكلام العروضيين ومحاولة تجديده فهو كلام عن المجزوء والمشطور والمنهوك اد يقول (٥٥) :**

« ويفهم من ملاحظات العروضيين أن الوزن المجزوء لا يأتى من البحر الطويل ولا من السريع ولا من المنسرح ٠ وأن المشطور يكون من الرجز والمنسرح فقط ( لابد أنه قصد السريع ) وهذه الملاحظة ينقلها لاحق عن سابق وتابع عن متبوع ومقلد عن مقلد ، بدون أن يستخدموا التفكير والتجربة ٠ وقد ثبت لنا آنها ملاحظة غير سليمة من حيث المبدأ وقد مر بقارىء هذا النص نماذج من غير الرجز ومن السريع جاء بها الوزن المشطور ٠ ونماذج آخرى جاء بها الوزن المنهوك » (٥٦) ٠

وقد أتى بأمثلة على مشطور البسيط والمتقارب وعلى منهوك الكامل والبسيط بعضها من شعره هو وبعضها من شعر شعراء العصر (٥٧) ٠

ولكنه لم يتناول الموضوع بالدراسة والتحليل ولم يحاول أن يجعل من قوله هذا دعوة للتجديد أو التطوير ، وليته فعل ، ولم يكتف بتلك الجمل الغضبى فقط ٠

**على أن قوله هذا تنقصه الدقه ، اذ كيف يطلب للسريع مجزوءاً وهو لو فكر فى قوله لعلم أن مجزوء السريع المفترض هو مجزوء الرجز فكلاهما سيصبح كالتالى :**

مستفعلن مستفعلن ( مكررة) ٠

وليس للمرء الا أن يقدر « للعواد » فتح باب الاجتهاد في تنويع موسيقى الشعر في قوله هذا ، وفي محاولته فك القيد في تجريب مـــا تتيحه الأوزان العربية من أشـــكال عروضية مختلفة ·

« والعواد » ـــ يعد ـــ أحد رواد التجديد والداعين له منذ مطلع حياته وكتابه ( خواطر مصرحة ) شاهد على ذلك · ولهذا الموضوع مجال آخر للبحث فيه وتبيان جوانبه ·

## التعليقـــات

١ ـ **من منجزات نادى جـــدة الأدبى :** دار الطبـاعة الحديثـــة · مصر ١٩٧٦م ·

٢ ـ أشار الى ذلك فى مواطن كثيرة فى الكتاب منها : ٦٥ ، ٦٧ ، ١٢١ ·

٣ ـ الطريق الى موسيقى الشعر الخارجية ١٥ ( وسيشار اليه لاحقـا بالطريق ) ·

٤ ـ المرجع السابق ·

٥ ـ المرجع السابق ١٧ ·

٦ ـ المرجع السابق ٤٧ ·

٧ ـ عبد القاهر الجرجانى : دلائل الاعجاز ١٩٩ ، ٢٨٢ ، ٣٢٩ ·

٨ ـ **راجع :** عبد الرحمن بدوى : حازم القرطاجى ونظريات أرسطو فى الشعر والبلاغة · القاهرة ١٩٦١م ·

٩ ـ الطريق ٢٥ ·

١٠ ـ المرجع السابق ١٦٥ ·

١١ ـ **عبد الرحمن بدوى :** حازم القرطاجى ، ٣٠ ·

١٢ ـ المرجع السابق ٨ ·

١٣ ـ المرجع السابق ٣٠ ·

١٤ ـ الطريق ٥٩ ·

١٥ ـ المرجع السابق ٤٩ ·

١٦ ـ المرجع السابق ١٦ ·

١٧ ـ المرجع السابق ٤٩ ·

١٨ ـ المرجع السابق ١٠٩ ·

١٩ ـ المرجع السابق ١١٠ ·

٢٠ ـ **الفارابى :** جوامع الشعر ١٧٢ ·

٢١ ـ الطريق ١٨٤ ٠
٢٢ ـ الطريق ١٤٠ وقد ناقش الدكتور ابراهيم أنيس ذلك فى كتابه موسيقى الشعر ، ٥٢ ٠
٢٣ ـ الطريق ٢٩ ، ١٤١ ، ١٨٥ ٠
٢٤ ـ المرجع السابق ١٤٢ ٠
٢٥ ـ **ابراهيم أنيس** : موسيقى الشعر ١٤٧ ٠
٢٦ ـ المرجع السابق ١٥٠ ٠ وراجع ( رايت )
W. Wright, A Grammar of the Arabic language. Lebanon 3rd Edition, 1974, p. 358.
٢٧ ـ الطريق ١٦٧ ٠
٢٨ ـ الطريق ١١ وورد أيضا فى قائمة مراجع العواد ٠
٢٩ ـ الطريق ١٦٧ ٠
٣٠ ـ الطريق ١٦٩ ٠
٣١ ـ القاموس المحيط ( أ ل ف ) والمعجم الوسيط ( ألف ) ٠
٣٢ ـ الطريق ٦٦ ٠
٣٣ ـ **الدماميني** : العيون الغامزة على خبايا الرامزة ٢٠٢ ٠
٣٤ ـ المرجع السابق ٢٠٢ ٠
٣٥ ـ موسيقى الشعر ٩٥ ٠
٣٦ ـ الطريق ٦٧ ـ ٦٨ ٠
٣٧ ـ **الدماينى** : العيون الغامزة ٢١١ ٠
٣٨ ـ المرجع السابق ٢٠٩ ٠
٣٩ ـ موسيقى الشعر ١٤٠ ٠
٤٠ ـ الطريق ٤٠ ـ ٤١ ٠
٤١ ـ **الدماميني** : العيون الغامزة ١٥١ ٠
٤٢ ـ **مصطفى جمال الدين** : الايقاع فى الشعر العربى من البيت الى التفعيلة ١٢٦ ( مطبعة النعمان ـ النجف ١٩٧٠ ) ٠
٤٣ ـ موسيقى الشعر ٩٩ ٠
٤٤ ـ العيون الغامزة ٢١٥ ٠
٤٥ ـ **انظر مصطفى جمال الدين** : الايقاع فى الشعر العربى ٦٦ ٠ **وابراهيم أنيس** : موسيقى الشعر ٨٦ ٠
٤٦ ـ **الدماميني** : العيون الغامزة ٢١٦ ٠

٤٧ ـ المرجع السابق ٠

٤٨ ـ **الديوان** ١٤٥ ٠ القاهرة ١٩٥٩م ٠ المكتبة التجارية الكبرى ٠

٤٩ ـ **الطريق** ٧٤ ٠

٥٠ ـ **انظر :** الطريق صفحات ٥٣ ، ٦٩ ، ٥٤ ، ٦٣ ، ويشبه ذلك أمثلة في الصفحات ٢٣ ، ٣٥ ، ٣٦ ، ٦٩ ، ٤٢ ، ٥٣ ، ٦١ ، ٧٣ ، ٧٤ ٠

٥١ ـ الطريق ٩٦ ٠

٥٢ ـ **الدماميني :** العيون الغامزة ٨٠ ٠

٥٣ ـ راجع مثلا المرجع السابق ٨٠ ـ ١٣٦ ، وغيره من كتب العروض ٠

٥٤ ـ المرجع السابق ١٥٩ ٠

٥٥ ـ **المجزوء :** هو حذف التفعيلة الأخيرة من كل شطر ٠

**والمشطور :** هو حذف شطر وابقاء شطر ٠ والمنهوك : هو حذف ثلثي البيت وابقاء ثلثه : انظر : المرجع السابق ٧٤ ٠

٥٦ ـ الطريق ٨٢ ٠

٥٧ ـ الطريق ٧٨ ، ٧٩ ، ٨١ ٠

# ( المراجــع )

## أولا ـ المراجع العربية :


١ ـ **الآمدى/ الحسن بن بشر :** الموازنة · ت محمــــد محى الدين عبد الحميد · السعاده مصر ١٩٥٩م ط ٣ ·

٢ ـ **ابن الأبرص/ عبيد :** الديون ، دار بيروت · دار صــــادر · بيروت ١٩٥٨م ·

٣ ـ **ابن جعفر :** قدامة / نقــــد الشعر ت د · محمــــد عبد المنعم خفاجى · دار الكتب العلمية · بيروت ( بدون تاريخ ) ·

٤ ـ **ابن جنى/ أبو الفتح عثمان :** الخصائص ت · محمد على النجار · دار الكتاب العربى · بيروب ١٩٥٢م ·

٥ ـ **ابن خلدون/ عبد الرحمن :** المقدمة · دار الفكر ( بدون تاريخ ) ·

٦ ـ **ابن رشيق/ أبو على الحسن :** العمدة · ت · محمد محى الدين عبد الحميد · دار الجيل · بيروت ١٩٧٢م · ط ٤ ·

٧ ـ **ابن زيدون/ أحمد بن عبد الله :** الديوان ، الشركة اللبنـــانية للكتاب · بيروت ١٩٦٨م ·

٨ ـ **ابن السراج/ أبو بكر محمد بن عبد الملك :** المعيـــار فى أوزان الأشعار والــــكافى فى علم الفوافى · ت د· محمد رضــــوان الداية · المكتب الاسلامى ١٩٧١م ·

٩ ـ **ابن سلام/ محمد ـ الجمحى :** طبقات الشعراء · دار النهضــة العربية · بيروت ١٩٦٨م · ( تصويرا عن طبعة برل · لايدن ت جوزف هيل ١٩١٦ ) ·

١٠ ـ **ابن طباطبا/ محمد أحمد العلوى :** عيار الشعر · ت· د· محمد زغلول سلام ، منشأة المعارف · الاسكندرية ١٩٨٠م ·

١١ ـ **ابن عبد ربه/ أحمد بن محمد** : العقد الفريد ج ٥ ت أحمد أمين وآخرين · لجنة التأليف والترجمة والنشر · القاهرة ١٩٧٣ م · ط ٣ ·

١٢ ـ **ابن فارس/ أبو الحسين أحمد** : الصاحبى · ت· السيد أحمد صقر ، دار احياء الكتب العربية ١٩٧٧م ·

١٣ ـ **ابن عصفور/ على بن مؤمن الاشبيلى** : ضرائر الشعر · ت السيد ابراهيم محمد ، دار الأندلس · بيروت ١٩٨٠م ·

١٤ ـ **ابن قتيبة/ عبد الله بن مسلم** :

١ ـ أدب الكاتب بريل · لايدن ١٩٠٠ ( تصوير دار صادر · بيروت ١٩٦٧م ) ·

٢ ـ الشعر والشعراء · ت دى خوى · بريل · لايدن ١٩٠٤م تصوير دار صادر بيروت ) ·

١٥ ـ **أبو تمام/ حبيب بن أوس الطائى** : ديوان الحماسة ، مختصر من شرح العلامة التبريزى · ت د· محمد عبد المنعم خفاجى · مكتبة صبيح · القاهرة ١٩٥٥م ·

١٦ ـ **أبو شادى/ أحمد زكى** : الشفق الباكى · المطبعة السلفية · القاهرة ١٩٢٧م ·

١٧ ـ **الأخفش/ أبو الحسن سعيد بن مسعدة** : كتاب القوافى · ت د· عزة حسن ، وزارة الثقافة · دمشق ١٩٧٠م ·

١٨ ـ **اسماعيل/ الدكتور عز الدين** : الشعر العربى المعاصر · دار العودة · بيروت ١٩٧٢م · ط ٢ ·

١٩ ـ **امرؤ القيس** : الديوان · عناية حسن السندوبى · مطبعة الاستقامة · القاهرة ١٩٥٩م · ط ٤ ·

٢٠ ـ **الأمين / عز الدين** : نظرية الفن المتجدد ، دار المعارف · القاهرة ١٩٧١م · ط ٢ ·

٢١ ـ **أنيس/ الدكتور ابراهيم** : موسيقى الشعر · مكتبة الانجلو · القاهرة ١٩٦٥م · ط ٣ ·

٢٢ ـ **الباقلانى/ أبو بكر محمد بن الطيب** : اعجاز القرآن · ت السيد أحمد صقر · دار المعارف · القاهرة ١٩٧٧م · ط ٤ ·

٢٣ ـ **باكثير/ على أحمد : روميو وجولييت** • دار مصر للطباعة • ١٩٧٨م •

٢٤ ـ **نفسه •••** : اخناتون ونفرتيتى ، دار الكتاب العربى ، القاهرة ١٩٦٧م ، ط ٢ •

٢٥ ـ **البحترى** : الديوان • ت حسن كامل الصيرفى • دار المعارف • القاهرة ١٩٧٣م •

٢٦ ـ **بروكلمان/ كارل** : تاريخ الأدب العربى • ترجمة د• عبد الحليم النجار • دار المعارف • القاهرة ١٩٦٨م • ط ٢ •

٢٧ ـ **التبريزى/ يحيى بن على** : شرح المفضليات • ت • على محمد البجاوى • دار نهضة مصر • القاهرة ـ بدون تاريخ •

٢٨ ـ **التنوخى/ أبو يعلى عبد الباقى بن المحسن** : كتاب القوافى • ت • عمر الأسعد ومحى الدين رمضان • دار الارشاد • بيروت ١٩٧٠م •

٢٩ ـ **ثعلب/ أبو العباس أحمد** : قواعد الشعر ت • محمد عبد المنعم خفاجى • مكتبة الحلبى • القاهرة ١٩٤٨م •

٣٠ ـ **الجاحظ/ عمرو بن بحر** : الحيوان ، القاهرة ١٣٢٣هـ •

٣١ ـ **الجرجانى/ عبد القاهر** : دلائل الاعجاز ، دار المعرفة • بيروت ١٩٧٨م •

٣٢ ـ **الجرجانى/ على بن عبد العزيز** : الوساطة بين المتنبى وخصومه ، ت • محمد أبو الفضل ابراهيم وعلى البجاوى ، دار احياء الكتب العربية • القاهرة ١٩٦٦م •

٣٣ ـ **الحاج/ أنسى** : ماذا صنعت بالذهب ماذا فعلت بالوردة ، دار النهار • بيروت ١٩٧٠م •

٣٤ ـ **الدمامينى/ بدر الدين محمد بن أبى بكر** : العيون الغامزة على خبايا الرامزة ، ت الحسانى حسن عبد الله ، دار اللواء • الرياض ١٩٧٣م •

٣٥ ـ **الزركلى / خير الدين** : الاعلام • بيروت ١٩٦٩ م ط ٣ • ط ٣ •

٣٦ ـ **الزهاوى/ جميل صدقى** : ديوان الزهاوى ـ الكلم المنظوم ، ت د• محمد يوسف نجم ، دار مصر للطباعة • القاهرة ١٩٥٥م •

٣٧ ـ **سعيد/ خالدة :** البحث عن الجذور ، دار مجلة شعر • بيروت ١٩٦٠م •
٣٨ ـ **السياب/ بدر شاكر :** الديوان ، دار العودة • بيروت ١٩٧١م •
٣٩ ـ **شكرى/ غالى :** شعرنا الحديث الى أين ، دار المعارف • القاهرة ١٩٦٨م •
٤٠ ـ **عبد التواب/ رمضان :** فصول فى فقه اللغة ، مكتبة الخانجى • القاهرة ١٩٨٠م • ط ٢ •
٤١ ـ **عبد الرؤوف / محمد عونى :** القافية والأصوات اللغوية ، مكتبة الخانجى • القاهرة ١٩٧٧م •
٤٢ ـ **عريضة / نسيب :** الأرواح الحائرة • نيويورك ١٩٤٦ م **الهيئة** المصرية العامة للكتاب • القاهرة ١٩٧٣ م •
٤٣ ـ **عز الدين / يوسف :** فى الأدب العربى الحديث ، الهيئة المصرية **العامة للكتاب** • القاهرة ١٩٧٣ م •
٤٤ ـ **العسكرى / أبو هلال الحسن بن عبد الله :** كتاب الصناعتين ، ت على محمد البجاوى ومحمد أبو الفضل ابراهيم ، دار احياء الكتب العربية • القاهرة ١٩٥٢م •
٤٥ ـ **العواد / محمد حسن :** الطريق الى موسيقى الشعر الخارجية ، النادى الأدبى • جدة ١٩٧٦م •
٤٦ ـ **غرونباوم / قوستاف فون :** دراسات فى الأدب العربى ، ترجمة الدكتور احسان عباس وآخرين ، دار مكتبة الحياة • بيروت ١٩٥٩م •
٤٧ ـ **الفارابى / أبو نصر :** جوامع الشعر ، ملحق فى كتاب تلخيص كتاب أرسطو فى الشعر لابن رشد ، ت د• محمد سليم سالم ، المجلس الأعلى للشئون الاسلامية • القاهرة ١٩٧١م •
٤٨ ـ **فارمر / هنرى جورج :** تاريخ الموسيقى العربية ، ترجمة جرجيس فتح الله المحامى ، دار مكتبة الحياة • بيروت ١٩٧٢م •
٤٩ ـ **القرشى / أبو زيد محمد بن أبى الخطاب :** جمهرة أشعار العرب ، دار بيروت • بيروت ١٩٧٨م •
٥٠ ـ **القرطاجنى/ أبو الحسن حازم :** منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ت • محمد الحبيب ابن الخوجة ، دار الكتب الشرقية • تونس ١٩٦٦م •

٥١ ـ **نفسه** ... : حازم القرطاجنى ونظريات أرسطو فى الشعر والبلاغة ، للدكتور عبد الرحمن بدوى . القاهرة ١٩٦١م .

٥٢ ـ **القيروانى / محمد بن جعفر التميمي القزاز** : ضرائر الشعر ، ت. د. محمد زغلول سلام و د. محمد مصطفى هدارة ، منشأة المعارف . الاسكندرية ١٩٧٣م .

٥٣ ـ **المبرد / أبو العباس : الكامل** ، ت.د. زكى مبارك ، مصطفى البابى الحلبى . القاهرة ١٩٣٦م .

٥٤ ـ **محمد/ السيد ابراهيم** : الضرورة الشعرية ، دار الأندلس . بيروت ١٩٨١م ط ٢ .

٥٥ ـ **المرزبانى / محمد بن عمران** : الموشح ، ت. محب الدين الخطيب ، المطبعة السلفية . القاهرة ١٣٨٥هـ . ط ٢ .

٥٦ ـ **المعرى / أبو العلاء** :

١ ـ رسالة الغفران ، ت.د. عائشة عبد الرحمن ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٧م . ط ٦ .

٢ ـ اللزوميات ، شرح طه حسين وابراهيم الابيارى ، دار المعارف القاهرة .

٥٧ ـ **الملائكة / نازك** : قضايا الشعر المعاصر ، مكتبة النهضة . بغداد ١٩٦٥م . ط ٢ .

٥٨ ـ **نفسها** ... : محاضرات فى شعر على محمود طه ، معهد الدراسات العربية العالية . القاهرة ١٩٦٥م .

٥٩ ـ **نفسها** ... : عاشقة الليل ، دار العودة . بيروت ١٩٧١م .

٦٠ ـ **نفسها** ... : شظايا ورماد ، دار العودة . بيروت ١٩٧١م .

٦١ ـ **نفسها** ... : قرارة الموجة ، دار الكتاب العربى . القاهرة ١٩٦٧م .

٦٢ ـ **نفسها** ... : شجرة القمر ، دار العلم للملايين . بيروت بيروت ١٩٦٨م .

٦٣ ـ **النابغة ( الذبيانى )** : الديوان ، صنعه ابن السكيت ، ت. الدكتور شكرى فيصل ،دار الفكر . بيروت ١٩٦٨م .

٦٤ ـ **نعيمة / ميخائيل :** همس الجفون ، دار صادر · بيروت ١٩٦٢م · ط ٤ ·

٦٥ ـ **نفسه ...:** فى الغربال الجديد ، مؤسســـة نوفل · بيروت ١٩٧٨م · ط ٢ ·

٦٦ ـ **النويهى / الدكتور محمد :** قضية الشعر الجديد ، مكتبة الخانجى دار الفكر · القاهرة ١٩٧١م · ط ٢ ·

**ثانيا ـ المراجع الانجليزية :**

1. M. H. Abrams : A glossary of Literary Terms, 1971, Third Edition, Holt Rinehart and Winston, Inc., New York.

2. Jayyusi, Salma, K. : Trends and Movements in modern Arabic Poetry, 1977 Leiden, Brill.

3. Moreh, S : Modern Arabic Poetry, (1800 — 1970), 1976, Leiden Brill.

4 . Warren, A. and Wellek, R. Theory of Literature, Penguin. 1976, London.

# فهرس